

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
БАЙКАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ЭКОНОМИКИ И ПРАВА**

**Л. Ф. КОРЕЦКАЯ**

## **КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

Иркутск  
Издательство БГУЭП  
2002

**Л. Ф. КОРЕЦКАЯ**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**Корецкая Л. Ф.**

К 66            Культурология: Учеб. пособие. — Иркутск: Изд-во БГУЭП,  
2002. — 134 с.

ISBN 5-7253

Содержит изложение логики становления и развития культуры. С позиций ценностного подхода выделяются и рассматриваются три типа культуры: языческая, религиозная, светская. Предназначается для студентов, магистрантов, аспирантов, преподавателей культурологии.

## **ОГЛАВЛЕНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ В КУЛЬТУРОЛОГИЮ.....	5-15
Глава 1. ЯЗЫЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА.....	15-42
Глава 2. РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА.....	42-93
Глава 3. СВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА.....	93-122
ЛИТЕРАТУРА .....	122-123

## ВВЕДЕНИЕ В КУЛЬТУРОЛОГИЮ

По культурологии написано достаточно большое количество учебников. Но все они имеют один существенный недостаток: отсутствие целостного понимания общечеловеческой культуры, логики ее развития, культура распадается на отдельные культуры разных стран и народов. Данное учебное пособие — попытка выстроить не хронологию культуры, а показать логику ее становления, развития.

Необходимость изучения культуры в ее целостном проявлении диктуется тем, что многие процессы духовной и социальной жизни могут быть поняты только через культуру. Одни лишь экономические и политические характеристики не могут служить ключом к пониманию общественного развития.

Культурологический подход поможет осознать важность таких феноменов, которые технократическое мышление отодвигает на задний план: искусство, религию, философию... и человека. Анализ преобладающих в обществе духовных ценностей не только поможет определить уровень его развития, но и понять, почему данное общество живет так, а не иначе. Выявление комплекса взаимосвязанных культурных явлений в обществе позволит систематизировать, классифицировать, упорядочить великое многообразие форм человеческой деятельности.

Понятие о культуре возникло еще в античности. Значение этого термина — возделывание, обработка, уход. В первую очередь — земли. Поэтому культура понималась как возделывание поля, обработка сада, уход за животными, растениями. В то же время культура понималась как культ, поклонение, почитание, почет. В городе–полисе человек непосредственно воспитывался, обучался, овладевал навыками, доводя их до искусства. Греки создали уникальную систему образования, в которой формировался не профессионал в определенной области, а человек как личность, с определенными ценностными ориентациями: имеющий собственные суждения, обладающий чувством прекрасного, чувством меры и справедливости. Идеал человека, лежащий в основе греческой культуры, стал целью культурного процесса. Без этой идеи не существовало бы западно–европейского мира культуры.

В Средние века человек начинает осознавать свою слабость, он уповает на веру. Счастье видится не в познании себя, а в познании Бога, своего духовного родства с ним. Культура понимается не как воспитание меры, гармонии, порядка, а как преодоление ограниченности, как культивирование неисчерпаемости, бездонности личности, как ее постоянное духовное совершенствование.

В Новое время формируется антропологическая концепция культуры, культурологи стремятся к целостному ее пониманию, пытаются осмыслить сущее как результат активного действия мировых сил (не исключая Божественный Разум) в природе, при этом культура трактуется как продукт деятельности человеческого разума. Тогда же обозначилась проблема невозможности гармонического единства в мире и в человеке «природы» и «культуры». Немецкая классическая философия попыталась преодолеть это противоречие. Ее представители считали, что противопоставление этих понятий является естественным, но преходящим моментом. В центре исследования этой философии находится также тема истории. Историзм предполагает исследование причин возникновения, становления и гибели явлений, их взаимосвязи, преемственности и отличий между ними в ходе истории. Мысль, общество, язык — особая человеческая форма жизни, тождественная культуре. Историческое становление языка неразрывно связано с процессом развития культуры.

В XX веке возникают новые представления о культуре — был открыт ее ценностный характер, а также подчеркивалась ее символическая природа. И, наконец, высказана идея о том, что культура перерождается в цивилизацию.

Культурология как научная дисциплина только начинает формироваться. При этом учитываются наработки в определении культуры, существующие в философии, социологии, истории. Все эти определения позволяют говорить о том, что культура в своей основе имеет деятельностную природу, т. е. она так или иначе связана с деятельностью человека. Вместе с тем не следует забывать, и это подчеркивали многие известные культурологи, что деятельность человека — своего рода игра, присущая любому живому существу, это свободная незаинтересованная деятельность. Конечно, игра не является обыденной жизнью как таковой. Она раньше, нежели труд, была формирующим элементом человеческой культуры. Прежде чем изменять окружающую среду, человек делал это в своем воображении — в сфере игры. Так культура первоначально, по мнению известного культуролога Й. Хейзинги, вырастает из игры. Те виды деятельности, которые прямо направлены на удовлетворение жизненных потребностей (например, охота), в архаическом обществе находят свою игровую форму. Игра давала непосредственное понимание жизни и мира. В дальнейшем развитии общества игра отступает на второй план, растворяется в учености, в поэзии, правосознании, других видах духовной деятельности. Будучи выражением человеческой деятельности, культура как бы надстраивается над природой, хотя ее источником, материалом и местом действия является все та же природа. В органическом мире есть существа активные, создающие нечто, обусловленное инстинктом. Челове-

ская же деятельность не дана природой всецело, хотя и связана с тем, что природа дает сама по себе. Активность человека свободна в том смысле, что всегда выходит за рамки инстинкта. Без разумной деятельности природа человека ограничена только способностями восприятия и инстинктами. Но в том-то и дело, что человек способен на такую активность, которая не ограничивается природой, рамками вида. Он переходит от одной формы деятельности к другой, творя себя и создавая культуру. Если мы признаем, что человек претворяет и достраивает природу, то мы, следовательно, должны признать и то, что культура — это «формирование» и творчество. Преобразуя окружающую его природу, человек одновременно перестраивает и себя самого, т. е. свою внутреннюю человеческую природу. Чем шире его деятельность, тем более преобразуется, совершенствуется и он сам. В этом отношении противопоставление природы и человека не имеет исключительного смысла, т. к. человек в определенной мере есть природа, хотя в чистом виде нет и не было исключительно природного человека. От истоков и до заката своей истории был, есть и будет только «человек культурный», т. е. «человек творящий». Конечно, овладение внешней природой еще не является культурой (муравьи, например, строят муравейник, но не создают при этом культуру), хотя и представляет одно из условий культуры. Освоить природу означает овладеть не только внешней, но и внутренней, человеческой природой, т. е. приобрести дар, которым не обладает никакое другое живое существо. На это способен только человек. Шаг к разрыву с природой человек сделал только в том смысле, что стал возводить над ней свой человеческий мир, мир культуры как дальнейшую ступень мировой эволюции. С тех пор развитие продолжается через культуру.

Таким образом, культура — это природа, которую «пересоздает» человек, утверждая посредством этого себя в качестве человека. Опосредующим звеном между культурой как творением человека и природой является деятельность, т. е. разносторонняя, свободная активность человека, имеющая определенный результат. Но не всякая человеческая деятельность, а только определенная ее разновидность ведет к творению культуры. Ею является лишь та, которая имеет смысл. Автоматические, рутинные действия скорее похожи на проявления инстинкта. Смысл же обнаруживается тогда, когда пробуждаются любознательность, желание разгадать секреты природы, обуздать ее силы.

Человек — уникальный творец, стремящийся не только выполнить полуосознанные операции, но и придать смысл всей деятельности. Этим его деятельность отличается от инстинктивных реакций, скажем, пчелы. Но здесь мы сталкиваемся с удивительным фактом: оказывается, первоначально смысл был непосредственно связан с тем, что в человеческой культуре называется сакральным, божественным, культовым. Желанием чело-

века гармонизировать свои отношения с природой, понять ее скрытое значение объясняется появлением религиозного сознания. Вникая в смысл своей деятельности, человек каждый раз как бы приподнимается над ней, как и над природой, «возносится» к преодолению своего единства с природой. Только те деяния, которые содержат в себе напряженный творческий прорыв в новое духовное пространство, вычитывание смысла в окружающем, мы прежде всего и определяем как культуру. Можно ли признать создание плуга актом культуры? Да, но лишь в одном отношении — к культуре относится не сам плуг, а идея его создания, сам же плуг — это явление цивилизации. Из этого следует, что в самой культуре есть некая тайная пружина: многое в ней рождается впервые как обнаружение смысла. Но многое служит процессу тиражирования однажды найденного. Человеческая активность далеко не всегда сопряжена с прорывом в области духа. «Вторая природа» включает в себя и акты простого воспроизведения, копирования. Человек, который изобрел колесо — творец культуры. Работник, который использует и тиражирует его идею — человек цивилизации. Цивилизация — это вещественное воплощение культуры.

Итак, тайна культуры в том, что она есть продукт незавершенной, открытой человеческой природы (человек — это существо самое неприспособленное). Стремясь восполнить свою недостаточность в природном мире, человек и обратился к творческой свободной деятельности. Вот почему культура предстает как совокупность смыслов и ценностей, рожденных творческой активностью человека.

Культурный процесс есть распад старых форм жизни и появление новых ценностных мотивов. Культура — это то, что непосредственно создано человеком, действующим сообразно оцененным им самим целям. Во всех явлениях культуры мы всегда найдем воплощение какой-нибудь признанной человеком ценности, ради которой они созданы. Человек далеко не всегда стремится жить по науке. Люди любят помечтать, живут как будто они бессмертны. Представим такую картину — на лужайке пасется ягненок, подходит волк и съедает ягненка. С точки зрения науки все ясно. Но можно задать вопрос — а во имя чего ягненок становится жертвой? Наука этого не объясняет. Можно удивиться — ведь мы познаем реальность, чтобы понять ее законы. Это верно. Но откуда взялись эти законы? Как соотносятся с нашими ожиданиями? Или другой пример. Мы можем определить с точки зрения медицины, что такое жизнь и смерть. Но когда мы задаем себе вопрос «а в чем, собственно, смысл этой самой жизни?», мы вступаем в мир ценностей. Для чего, во имя чего существует жизнь?

Ценности определяют общий характер человеческой деятельности и отличают ее от природных процессов. Ценность — это не самостоятельный предмет, а то, что имеет значимость. Ценности родились в истории



человеческого рода как некие духовные опоры, помогающие человеку выстоять; они упорядочивают действительность, вносят в ее осмысление оценочные моменты, отражают иные по сравнению с наукой аспекты действительности. Ценности соотносятся не с истиной, а с представлениями об идеале, желаемом, нормативном. Они придают действительности некий смысл. Хотя ценности более субъективны, чем научные истины, они далеко не всегда противостоят друг другу. Так, например, вряд ли можно доказать, что добро — это благо. С другой стороны, приверженность добру — глубинная человеческая потребность, а не только чей-то индивидуальный выбор.

В истории сталкиваются различные ценности. Например, технократическое сознание предлагает людям следовать социоинженерным рецептам. Общество представляется грандиозной машиной, где отлажены все человеческие связи. Однако часто люди неуправляемы. Ценности выражают человеческое измерение культуры, воплощают в себе отношение к формам человеческого бытия, человеческого существования. Они как бы стягивают все духовное многообразие к разуму, чувствам, воле. Ценности — это не только осознанное, но и жизненно, экзистенциально прочувствованное бытие. Они характеризуют человеческое измерение общественного сознания, поскольку пропущены через личность, ее внутренний мир.

В каждой культуре обнаруживается ее ценностная природа, доминанта тех или иных ценностей, служащих фундаментом всякой культуры. Если попытаться составить типологию культур, учитывая вышесказанное, то в истории общества можно обнаружить три типа культуры: языческую, религиозную и светскую. Языческая культура основана на вере в таинственные мистические силы, которые управляют миром. Вся культура есть отражение действия этих мистических сил. Религиозная культура является разворачиванием идеи Бога в научных, литературных и художественных образах. Третий тип культуры возникает вне рамок культа, строится на основах рационального размышления, с опорой на науку. В центре этой культуры находится человек с его потребностями и интересами.

Процесс смены ценностей, как правило, длителен. Есть переходные периоды, когда ценностные ориентации могут возрождаться, когда в рамках новой культуры воспроизводятся элементы прошлых культур. Кроме этого, господствующая культура может таить в своих недрах зачатки будущих культур. В то же время, культура обладает неким фондом абсолютов и святынь. Она постоянно воспроизводит определенные жизненные ситуации, с которыми люди встречаются во все времена. Речь идет о проблемах долга, любви, жертвы, трагедии, героизма, смерти. Но в каждой культуре они имеют собственное звучание.

Анализируя далее культуру, можно заметить, что с эмпирической точки зрения кажется: достаточно собрать факты человеческой культуры, чтобы разгадать ее. Но дело в том, что человек утратил свою первоначальную природу. Мы не можем сказать, почему это произошло. Может быть, под влиянием космических излучений или радиоактивности, которые вызвали мутации. В результате этого возникла ослабленность инстинктов у человека. Изгнанный из природы человек становится свободным, но не имеющим позитивной программы существования, он вынужден искать иные способы существования. Человек выработал определенную систему ориентиров, которые надстраиваются над инстинктами, дополняя их. Это дополнение и есть ориентация на культурно значимые предметы.

Животные реагируют на внешние стимулы непосредственно, у человека же этот ответ должен подвергнуться еще мысленной обработке. Человек живет уже не просто в физической, но и в символической вселенной. Это символический мир мифологии, языка, искусства, науки. Животные общаются с миром через сигналы, человек — через символы, которые являются своеобразными функциональными ценностями. В них человек закрепляет различные стандарты поведения, которые не наследуются генетически. Отсюда ясно, что тайна культуры заключается в формировании человека как символического животного. Символы выражаются в движении, слове, звуке, цвете, линии. Символический язык — это язык, в котором внутренние переживания, чувства и мысли выражены так, как если бы они были чувственными переживаниями, событиями внешнего мира. Это язык, логика которого отличается от логики условного языка, употребляемого нами днем, логика, где господствуют не категории пространства и времени, а глубина переживаний и ассоциация. Это единственный универсальный язык человечества, развитый и существующий на протяжении всей истории.

Что такое символ? Символ — это язык, которым мы выражаем внутренний опыт, как если бы он был чувственным опытом, как если бы он был чем-то, что мы делали или делаем в мире вещей. Символический язык — это язык, в котором внешний мир является символом внутреннего мира, символом наших душ и умов. Если мы определяем символ как «нечто, что означает что-то другое», тогда решающим вопросом будет вопрос — какова особая связь между символом и тем, что он символизирует? Отвечая на него, заметим, что существует три вида символов: условные, случайные и универсальные. Условный символ: если мы видим слово «доска» или слышим звук «доска» — буквы Д – О – С – К – А означают что-то другое. Они означают вещь — доску, которую мы видим, используем и т. д. Какова связь между словом «доска» и вещью «доска»? Является ли она каким-то внутренне присущим отношением между ними? Очевидно, нет. Вещь

«доска» не имеет ничего общего со звуком «доска» и единственная причина того, что слово символизирует вещь, это условие, что эта особая вещь называется этим особым именем. Однако имеются слова, где ассоциации условны. Например, когда мы произносим слово «фу», мы производим губами движение, быстро разгоняющее воздух. Это выражение отвращения, в котором участвует наш рот. Тем самым мы выражаем стремление что-то изгнать, выбросить. В этом случае символ имеет внутреннюю связь с чувством, которое он символизирует.

Слова — не единственная иллюстрация условных символов, хотя они наиболее часто встречаются и лучше известны. Изображения также могут быть условными символами. Флаг, например, может представлять определенную страну, и тем не менее связь между определенными цветами и страной, которую они означают, может отсутствовать. Но поскольку принято, что флаг означает эту отдельную страну, то мы переводим визуальное впечатление от флага в понятие страны опять-таки на условной основе. Некоторые изобразительные символы не вполне условны, например крест. Крест может быть просто условным символом христианской церкви и в этом смысле не отличаться от флага. Но особое содержание креста как относящегося к смерти Иисуса, или, сверх того, к взаимопроникновению материального и духовного планов, ставит связь между символом и тем, что он символизирует, выше уровня просто условного символа.

Полностью противоположен условному символу случайный. Предположим, что некто имел печальный опыт в определенном городе и когда он слышит название этого города, то связывает его с настроением уныния точно так же, как он связывал бы его с настроением радости, будь этот опыт счастливым.

Универсальный символ — это такой, в котором есть внутренне присущее соотношение между символом и тем, что он представляет. Универсальные принципы, как правило, коренятся в опыте каждого человека. Возьмем, к примеру, символ огня. Мы очарованы определенными качествами огня в камине. Прежде всего его живостью. Он непрерывно меняется, он все время движется, но все-таки в нем есть постоянство. Он дает впечатление силы, энергии, грации и легкости. Когда мы используем огонь как символ, мы описываем внутренний опыт, характеризуемый теми же элементами, которые отмечаем в чувственном восприятии огня: настроение энергии, легкости, движения, грации, веселости — иногда один, иногда другой из этих элементов бывает преобладающим в огне. Подобен этому символ воды — океана или потока. Здесь мы находим сочетание изменения и неизменности, восторгаясь качествами живости, энергии, непрерывности.

То, что явление физического мира может быть адекватным выражением внутреннего опыта, что мир вещей может быть символом мира ума, не является неожиданностью. Все мы узнаем телесные выражения происходящего в наших умах. Кровь приливает к нашим головам, когда мы в ярости, и она отхлынет, когда мы испугаемся; наши сердца бьются сильнее, когда мы сердимся и т. д. Мы выдаем наше настроение выражением лица, а наши отношения и чувства — движениями, жестами, мимикой настолько определено, что другие узнают их по этим внешним движениям точнее, чем по нашим словам. Действительно, тело — это символ — а не аллегория — ума. Глубоко и искренне чувствуемая эмоция, и даже любая искренне чувствуемая мысль, выражается всем нашим организмом.

В случае универсального символа мы находим ту же связь между психическим и физическим опытом. Определенное физическое явление вызывает по своей природе определенные и эмоциональные и психические переживания, и мы выражаем эмоциональные опыты языком физических опытов, иначе говоря, символически.

Универсальный символ — единственный, в котором соотношение между символом и тем, что он выражает, не случайно, а внутренне присуще. Он коренится в ощущении родства между эмоцией и мыслью, с одной стороны, и чувственным опытом, с другой. Он может быть назван универсальным, потому что разделяется всеми людьми, в противоположность не только случайному символу, который по самой своей природе — исключительно личный, но также условному символу, который ограничен группой людей, разделяющих одни и те же условия. Универсальный принцип коренится в свойствах нашего тела, наших чувств и наших умов, общих для всех людей. По существу, язык универсального символа — это единственный общий язык, развитый человеческим родом.

Такие символы удивительно схожи в разных культурах, так как все они возвращают к базовым чувственным, равно как и эмоциональным опытам, разделяемым представителями всех культур. Выше уже отмечалось, что первоначально смысл был связан с культом, имел сакральное значение. П. Флоренский верно заметил, что слово «культура» происходит от слова «культ» — поклонение богам. Об этом же говорит миф о Прометее: в нем культура имеет божественное происхождение. Кроме теоретической и практической деятельности в обществе существует еще одна — литургическая (производящая святыни). Это священнодействие, таинство. Оно связано с системой понятий, сопровождающих культ (это различные обряды, системы идей и т. д.). Культ также имеет символическую природу. Культ как важнейшая часть культуры, ее внутреннее сакральное ядро, преобразует, считал Флоренский, естественные, стихийно и случайно возникающие побуждения человека в устойчивые духовные константы его бытия. Он

преобразует самого человека из естественного в духовное существо, закрепляет в нем память, любовь, совесть.

Назначение культа и, можно сказать, культуры в целом — перевод естественного в священное. Не запрещать естественные движения, не стеснять их, не урезать богатство внутренней жизни, а, наоборот — утверждать в его полноте, закреплять, возвращать. Случайное возводится культом в должное, субъективное просветляется в объективное. Культ претворяет естественную данность в идеальное. Культ происходит от глагола «вращать», т. е. это круговорот вокруг святой реальности, вокруг святыни, которая сама является неподвижной, абсолютной точкой мира, точкой отсчета. Положение человека в мире определяется его отношением к святыне. Не только метафизически, но и географически.

Культурные определения опираются на культовые, поскольку они требуют, чтобы в конкретной реальности был установлен какой-нибудь смысл, а признание смысла уходит своими корнями в недра культа. Например, мы говорим: Москва — центр России, сосредоточие русского духа, основных святынь и преданий, вокруг которых строится русская история и т. д. Таким образом, всякая точка в пространстве получает смысл, если на ней лежит печать духа.

Само пространство становится осмысленным и доступным пониманию, если в нем есть такие точки, такие «зарубки» духа. Даже космическое пространство, совокупность светил может быть названа, выделена, если проникнута изначально священным осознанием. Геодезия, по мысли Флоренского, держится на астрономии, астрономия — на астрологии, астрология же на звездопоклонении, а звездопоклонение — на мистическом окружении Безусловного и Вечного, являющего и в этом смысле как-то воплощенного в звездных символах. Ведь ориентироваться в пространстве — это значит установить свое отношение к тем или иным вещам мира.

Но установка эта есть действие не внешнее, а внутреннее, есть некий акт разума и, следовательно, может обращаться не с внешним как таковым, а лишь с тем, что дано разуму как разумное, разумом проработанное и, следовательно, само как доступное такой проработке. В любой своей деятельности мы в конечном счете пользуемся тем, что дает культ. Если бы мы могли вычерпать полностью из своего сознания культовое содержание, то лишились бы не только высших духовных ценностей, но и всех способностей ориентации в мире. Пространство, например, просто свилось бы, как в свиток, в безразличную среду, не имеющую в себе никаких координат, сознанию просто не за что было бы зацепиться.

Не только пространство, но и время производно от культа. Так, мы живем, например, в ритме праздников. Христиане считают дни и годы: столько-то до Рождества, до Пасхи, столько-то от Рождества Христова как нача-

ла летоисчисления. Уничтожьте все культовые времена — и не станет календаря, извлеките все религиозное содержание из времени — и оно сольется в безразличную среду.

В то же время культура связана с культом предков, это почитание памятников, могил, это священное предание. Например, Восточная церковь получила предание античной культуры через Византию, западная — через Рим. Культура и культ — нераздельны. Отречение от культа делает культуру полупросвещением, прерывает историческую память. Возникает так называемый феномен «манкуртизма», описанный Ч. Айтматовым. История человечества знает разные культы, например, на ранних этапах человеческой истории, мы отметим далее их своеобразие. В дальнейшем они значительно усложнились, т. к. предметом религиозного поклонения стали государство, бог, человек, храмы и т. д. Усложнялись и обрядовые действия — процессии, молитвы, танцы и т. д. Эти культы привели к созданию мировых религий, родилась замечательная храмовая архитектура, иконопись, хоровая и инструментальная музыка, песнопения и т. д.

О близости культуры и религии, по мнению русского философа Н. Бердяева, свидетельствует символический характер культуры, который, как он полагал, культура получила от культовой символики.

Итак, существует глубинная связь между культурой и культом. И дело здесь не только в родстве слов, в их этимологии. Речь идет о генезисе культуры, о ее исторической зависимости от культа как специфического феномена.

Культура создает непрерывность человеческой истории, она является формой трансляции человеческого опыта. Мы наследуем опыт поколений (образцы поведения, ценности и т. д.).

Обобщая все сказанное, можно сделать вывод, что культурология — это научная дисциплина, в рамках которой изучается человек через анализ его взаимодействия с природой и искусственной средой им же созданной, через исследование причин, факторов и механизмов, обуславливающих порождение, поддержание и изменение людьми создаваемых ими ценностей, объективные закономерности культурных процессов, явлений духовной культуры.

Мы проанализировали основные сущностные характеристики культуры. Но цель заключается в том, чтобы попытаться по единым основаниям выделить в культуре некую целостность и описать ее.

Таким основанием для типологизации культур могут служить базовые ценности, определяющие главные составляющие культуры. Тогда у нас появляется возможность при объяснении культурных феноменов учитывать как универсальные, так и специфические черты изучаемых культур-

ных объектов. Культура при этом предстает как уникальный социальный организм, имеющий собственные законы существования, которые обусловлены спецификой превалирующих ценностных ориентаций.

При таком подходе становится ясно, что культурология не тождественна истории мировой и отечественной культуры, что она лишь исходит из истории, но не сводится к ней: с одной стороны, сохраняется строгая историчность в расположении материала, а с другой — эта историчность постоянно размывается. Последовательным расположением форм культуры — языческой, религиозной, светской — утверждается исторический взгляд на жизнь культуры, а подчинением этих культур единому процессу, единой логике — философский.

Идея дробления культурологического процесса предполагает исследование динамики культуры не как слитного потока культурной деятельности, а как многообразии типов культур. В то же время культура предстает перед нами как нечто единое, не разорванное на локальные и национальные культуры.

Развивая вывод о многообразии культур, мы приходим и к другой мысли, что любая из культур в каждое данное время есть противоречивое единство трех моментов — языческого, религиозного и светского. Тем самым подчеркивается важность положения о том, что не только три культуры существовали в разное время, а что эти три момента сохраняются в каждой из них.

Так, языческая культура вела борьбу против религиозного и светского «начала» жизни, религиозная — против мирского и языческого, светская — против религиозного и языческого, т. е. каждая из этих культур с самого начала своего существования была обременена своими противоположностями. Понятно, что с этой точки зрения культурология «шире» границ исторического подхода, она тяготеет более всего к философии культуры, для которой безразлична градация культуры на Запад и Восток, на локальные и национальные периферии, на художественные и научные аспекты, для нее не безразличен лишь дух культуры. Поэтому в предлагаемом пособии нет деления культур на материальную и духовную, есть лишь духовная, взятая как квинтэссенция всей культуры.

Рассмотрим ее основные типы.

## ГЛАВА 1. ЯЗЫЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Язычество кажется нам далеким периодом человеческой истории. Но это только на первый взгляд. Да, язычество было первой формой культуры, через которую прошло все человечество. Но, несмотря на то, что она

перестала быть господствующим типом культуры, язычество вновь и вновь воспроизводится в человеческом обществе. Это связано, очевидно, с тем, что оно ближе непосредственным, витальным, природным запросам человека, чем, например, христианство. В нем бушуют неискоренимые страсти, голос крови. Язычество больше соответствует земной, не до конца обожествленной природе человека, поэтому оно вновь и вновь репродуцируется в истории человечества, живет в людях, зачастую вытесняя христианство. «Язычество» — крайне неопределенное понятие. Оно возникло в церковной среде для обозначения всего нехристианского, дохристианского («языцы» — народы). Этим термином должны были покрываться самые разнородные и разного исторического уровня религиозные проявления: и мифы, и представления первобытных племен, и дохристианские верования славян, финнов, кельтов, домусульманская религия и т. д.

Тем не менее впоследствии оно приобрело более широкий смысл: обозначение целого пласта культуры, определенного типа культуры.

Если мы применим ценностный подход к анализу культуры, то увидим, что эта культура имела в своем основании такую базовую ценность, как мистическое отношение к миру. Что такое мистика? Это вера в сверхъестественные силы. Эти силы могут быть благими или злыми, приносить удачу и неудачу. Кроме того, магия, сны, видения, игра, присутствие мертвых дают такой мистический опыт, в котором человек черпает сведения о реальном мире. Надо отметить, что этот аспект в скрытом виде присутствует при любых интеллектуальных операциях (в том числе и современного человека). По словам Леви-Брюля, «логическая структура человеческого духа повсюду одинакова». Но ментальность человека языческой культуры отличается от нашей не особой логикой, а своим особым восприятием природы. Оно не является ни творческим, ни прагматическим, оно символическое, т. е. позволяющее слиться с натурой.

В язычестве природа представлялась чем-то таинственным. Считалось, что миром управляют скрытые мистические силы. Всюду присутствовала невидимая одушевленность: в стволах деревьев, животных, беге облаков, журчании ручьев — везде присутствовали враждебные или добрые духи. В язычестве человек ощущал себя частью космоса, частью племени, частью семьи; он не ощущал себя личностью. Невидимый мир управлял миром реальным. Поэтому жизненно важно было вступить в дружественный союз с духами. В соответствии с таким представлением о мире возникают различные формы верований. Одной из таких форм является тотемизм. Тотемизм есть принцип объединения системы родства, центр моральной жизни. Человек здесь уже достиг определенной степени осознания своей принадлежности к определенной общности, но еще не может уяснить смысл этой интеграции, ее движущие силы и то, что индивид все же



не растворяется полностью в общности. Тотем — это растение, животное или какой-либо материальный объект, воплощавшие для человека сущность племени, к которому он принадлежал. Изображение животного или другого тотемического объекта выполняло не только магическую, но также познавательную и прагматическую функции, ибо позволяло человеку непосредственно увидеть то, что связывало его с общностью, через что он отождествлял себя с нею. Это изобразительный язык, с помощью которого дифференциация человеческих групп осуществляется уже по чисто культурным признакам.

Тотемический символизм порожден практическими нуждами, но и он, в свою очередь, оказал заметное влияние на развитие общественного производства, поскольку находился у истоков приручения животных и культивирования растений. Тотемизм стимулировал примитивное искусство, в особенности изображения тотемических предметов, растений и животных. Из обрядов и церемоний в честь тотемов развилась мифологическая драма, кульминационным моментом которой стало жертвоприношение, выполняемое персонажами в масках, украшенными священными растениями или животными и представлявшими в символической форме путешествие предков и жизнь реальных прообразов тотемов. Тотемизм был принципом организации соответствующего общества, ступенью в развитии взаимоотношения человека с представителями мира природы, частью структурной системы, организующей поведение человека в среде, где он живет. В тотемизме естественные виды выбираются в качестве представителей социальных групп, племен, поскольку они воплощают социальные ценности, оказывающие важное воздействие на материальное и духовное благосостояние общества. В то же время тотемизм исходит из кровного родства определенной группы людей и вида животных и растений. Это уже различие природы и культуры, а также перенесение на природу представлений о сложившейся родо-племенной организации. Не выделяя себя из окружающего мира, человек переносил на природные объекты собственные свойства, приписывал им жизнь, человеческие страсти, сознательную деятельность.

Без наивного очеловечивания окружающей природы были бы немыслимы не только персонализация в мифах, но и такие первобытные верования как тотемизм, фетишизм (наделение какого-либо предмета мистической силой), что, в свою очередь, отразилось в мифах. Миф — это тот язык, на котором человек языческой культуры говорит о самом важном для себя. То, что открывалось внутреннему миру человека, он выражал в пластической символике мифа. Часто случалось, что исторический факт становился легендой, превращался в миф. Но тогда он обретал уже новое бы-

тие не просто в качестве воспоминания о прошлом, а как образ непреходящей истины.

Полнота сокровенной реальности не может вместиться в прокрустово ложе сухих отвлеченностей и интеллектуальных схем. Поэтому «язык духовного опыта есть неизбежно символический и мифологический язык, и в нем всегда говорится о событиях, о встречах, о судьбе» (Н. Бердяев). Миф есть способ осмысления природной и социальной действительности, проявляющийся в очеловечивании окружающей среды, в одушевлении космоса, в стремлении гармонизировать человека с миром и мир с собой, сделать его понятным и ясным. Оказывается, мир живет по тем же законам, что и человек. В мифе прослеживается неотчетливое разделение объекта и субъекта, материального и идеального (предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, единичного и множественного, статического и динамического, пространственных и временных отношений). Мифологии свойственно чрезвычайно слабое развитие абстрактных понятий. Логический анализ осуществляется довольно громоздким способом с помощью конкретных предметных представлений, которые, однако, могут приобретать знаковый характер. Мифология оперирует конкретным и персональным, использованным в качестве знаков. Но так, что иерархии причин и следствий соответствует иерархия сил и мифологических существ, имеющая ценностное значение. Мифологическое сознание метафорично, символично, пользуется конечным набором средств «под рукой». Мифологическая мысль сконцентрирована на таких проблемах, как тайна рождения и смерти, судьбы и т. д.

Сознание человека языческой культуры было уверено, что все люди, животные, растения имеют душу. Душа — это тонкий, невещественный человеческий образ, по своей природе нечто вроде пара, воздуха или тени. Душа — это легкое, подвижное, неуничтожимое, неумирающее существо, (самое главное в человеке), которое обитает в собственном жилище (теле), но может и менять свой дом, переходя из одного места в другое. Как сложилось подобное представление? Естественно, никаких научных представлений у человека языческой культуры не было, они возникли много тысячелетий спустя. Самые простейшие с современной точки зрения явления представляли для древних проблему, для разрешения которой они пользовались доступными им средствами и представлениями.

Рассмотрим одну из проблем, разгадка которой таилась в представлении о душе. Человек постоянно сталкивался с такими явлениями, как сновидения, смерть, обморок. Что они означали для всего коллектива, как в этих случаях нужно было действовать и поступать? Вопросы эти для коллектива были несомненно жизненно актуальными. Внешне сон, обморок и смерть похожи друг на друга, но, как мы сегодня понимаем, действия лю-

дей в каждом случае должны быть различны. Этнографические и культурологические исследования показывают, что эта ситуация была разрешена, когда сформировалось представление о душе, которая может существовать в теле человека как в материальной оболочке, выходить из тела и снова входить в него. В свете этих представлений смерть — ситуация, когда душа навсегда покидает собственное тело, уходит из него, обморок — временный выход души из тела (затем, когда душа возвращается, человек приходит в себя), сновидения — появление в теле человека чужой души. Важно, что подобные представления подсказывают, что нужно делать в каждом случае — мертвого будить или лечить бесполезно, зато душу можно прогнать, а свою привлечь назад, помогая тем самым человеку очнуться от обморока и т. д. Во всех этих случаях мы говорим, что человек был болен и выздоровел, язычники говорили — «умер и вернулся».

Представления о душе как легком, подвижном, неуничижимом существе, обитающем в материальной оболочке (теле, предмете, рисунке, маске), могущем выходить из нее или входить в новые оболочки, становятся со временем самостоятельными предметами. Так, души заговаривают, уговаривают, призывают, им приносят дары и еду (жертву), предоставляют убежище (святилище, могилу, рисунок). Можно предположить, что с определенного момента развития языческого общества представления о душе становятся ведущими, с их помощью осознаются и осмысливаются все прочие явления и переживания, наблюдаемые языческим человеком. Например, часто наблюдаемое внешнее сходство детей и их родителей, зависимость одних поколений от других, наличие в племени тесных родственных связей, соблюдение всеми членами коллектива одинаковых правил и табу осознаются как происхождение всех душ племени от одной исходной души (человека или животного), родоначальника племени, культурного героя или тотема. Поскольку души неуничтожимы, постоянно поддерживается их родственная связь с исходной душой и все души оказываются в тесном родстве друг с другом.

Однако ряд наблюдаемых явлений ставил для сознания язычника довольно сложные задачи. Что такое, например, рождение человека? Откуда в теле матери появляется новая душа — ребенка? Почему тяжело раненное животное или человек умирают, что заставляет их душу покинуть тело раньше срока? Очевидно, не сразу человек языческой культуры нашел ответ на эти вопросы, но ответ был достаточно оригинальным. Откуда к беременной женщине, рассуждал человек той культуры, приходит новая душа? От предка — родоначальника племени. Каким образом он посылает ее? «Выстреливает» через отца ребенка. В этом смысле брачные отношения — не что иное, как охота: отец — охотник, мать — дичь. Именно в результате брачных отношений (охоты) новая душа из дома предка перехо-

дит в тело матери. Аналогичное убеждение: после смерти животного или человека душа возвращается к роду, предку племени. Кто ее туда перегоняет? Охотник. Где она появится снова? В теле младенца, детеныша животного. На барельефе саркофага, найденного в Югославии, можно увидеть: древо жизни, на ветвях которого, очевидно, изображены кружочками души, рядом стрелок, прицеливающийся из лука в женщину с ребенком на руках (судя по всему, это отец ребенка), слева от этой сцены нарисован охотник на лошади, поражающий копьем оленя.

Теперь попытаемся в таком же культурологическом плане объяснить, как язычник научился рисовать? Эсхил рассказывает в своей трагедии «Прикованный Прометей», что могучий титан дал людям огонь, научил их ремеслам, чтению, письму и, очевидно, живописи. Но сомнительно, чтобы кто-нибудь на самом деле учил людей рисовать. Скорее всего, они научились сами. После удачной охоты люди ставили к стене скалы или пещеры (основательно привязав) какое-нибудь животное, а иногда даже пленного. Животное ставилось боком, а человек фронтально. Затем в эту мишень взрослые и подростки начинали метать копья или стрелять в нее из луков. Наконечники копий и стрел оставляли на поверхности вблизи границы тела отметки, следы выбоин. Чаще всего исходную мишень через некоторое время убирали (животного съедали, пленного убивали), но вместо нее ставили муляж — шкуру животного, надетую на палки, или большой ком глины. Некоторые племена вместо разрушенной мишени начинают использовать следы, оставленные на стене ударами копий и стрел, чтобы понять, попала стрела или копье в цель. Охотник соединяет эти следы линией, как бы отделяющей тело бывшего в этом месте животного или человека от свободного пространства вокруг него. Иногда для этой цели после очередной удачной охоты использовалось и само животное или пленный, их обводили линией (чаще всего охрой) или высекали такую обводную линию каменным орудием. На поверхности стены оставался профильный контур животного или фронтальный — человека. И он действительно не был ничем заполнен внутри, а размеры фигур были немного увеличены (для целей тренировки в меткости обвод делался грубо, обычно к размерам туловища, головы, ног и рук добавлялась рука «рисующего»).

Естественно предположить, что человек, создавший подобный контур, невольно сравнивает его с самим животным, при этом он обнаруживает в последнем новое свойство — профиль. Вся ситуация требовала осмысления: профильный контур (рисунок) похож на животное, в него бросают копья, стреляют из лука, как будто это само животное. И человек открывает в рисунке животное. Происходит метаморфоза сознания: в рисунке появляется животное. Каким образом? Психический опыт, сложившийся в результате предыдущих актов восприятия зверя (и знаний о нем) и обеспечи-

вающий его видение, актуализуется, реализуется теперь с опорой на рисунок. В этом процессе, с одной стороны, профильный рисунок зверя становится его изображением, знаком, (как изображение рисунок визуально сходен с предметом, как знак — обозначает этот предмет), с другой — для человека появляется новый предмет (существо) — изображенное животное. В сознании язычника оно представляется как душа животного, поселившаяся в рисунке. Однако изображенный предмет отличается от реального предмета: с животным — изображением можно делать то, что можно делать со знаками, но воспринимает (видит и переживает) их человек не только как знаки (изображения), но и как самостоятельные предметы (назовем их «знаковыми», или «предметами второго поколения»).

Освоение предметов второго поколения, осознание «логики» их жизни, их отличий от других предметных областей в психологическом плане сопровождается формированием новой предметной области. В ней осознаются и закрепляются для психики как события жизни предметов второго поколения, так и различные отношения между ними. По сути, когда Л. С. Выготский писал, что в игре ребенок оперирует смыслами и значениями, «оторванными от вещей, но неотрывными от реального действия с реальными предметами» (за словом — вещь), он говорил о предметах второго поколения.

Интересно, что представление о душе позволило, с одной стороны, связать нарисованное животное с реальным животным, с другой — развести их. В дальнейшем эта связь обеспечила перенос свойств с реального предмета — (животного) на новый — (идеальный) предмет, т. е. на нарисованное животное, а также помогла элиминировать другие свойства, не отвечающие возможностям самого знака–изображения (так, например, нарисованное животное нельзя съесть, с него нельзя снять шкуру и т. д.). Каков же окончательный итог? Сложился новый вид предметов (нарисованные животные и люди), осознаваемые как души.

Люди языческой культуры хорошо освоили технику обвода животных и людей и даже стали обводить их тени, падающие на поверхности. «Какова была первая картина? — спрашивает Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» и отвечает: — Первая картина состояла из одной–единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену»(18, с.60). В этот период контуры животных и людей превратились для древнего человека в «живые воплощения этих животных и людей». Древние охотники практически перестали пользоваться изображениями животных и людей для тренировки, зато обращались к ним, как к живым существам. Видя это, древние художники старались теперь нарисовать у них все, что им принадлежало по праву: и глаза, и цвет шкуры, и одежду людей, и внутренние органы («рентгеновский стиль»).

Итак, наскальные изображения животного или человека — это не произведение искусства, это живое существо (душа), с которым человек общается, к которому обращается. Это искусство не выражало прекрасного, оно сводило человека с душами животных и людей, позволяло влиять на них. Оно создавало особую действительность, где обычный мир сходилась и переплетался с миром сакральным. Искусство, таким образом, возникает не из любопытства и не ради самого творческого порыва, а для выполнения жизненно важных задач. Оно вселяет в человека небывалую силу, позволяет «магически влиять» на отсутствующие вещи и предметы.

Одушевление всего существующего заставило человека по-иному взглянуть на мир. Человек строит совершенно новый мир. Теперь его уже окружают не только люди и животные, но и бесчисленные души и духи, от которых зависит вся жизнь человека: охота, здоровье, удача. Эти души назывались или собственно душами, или «духами» и «демонами». Самые сильные и мощные, от которых существенно зависела жизнь человека, постепенно стали выделяться и называться богами.

Как же человек мог влиять на этот новый сакральный мир духов и богов? Или прямо обратившись с речью, либо с просьбой к нужному ему духу, или одаривая духа. Постепенно формируется практика обмена: человек уверен, что духи помогают или не мешают (не вредят) только в том случае, если человек им что-то дарит (жертвует).

Все духи, демоны и души для каждого племени и рода были хорошо известны и обитали в специально отведенных для них местах. Как правило, самые сильные духи и боги, особенно те, которые помогали человеку, жили на небе, причем чем большей силой они обладали, тем выше забирались. Духи и боги, вредившие человеку, жили глубоко под землей. Духи, защищавшие род или несколько больших семей, жили тут же, поблизости, на территории рода. Духи, заботившиеся об отдельной семье, жили прямо в жилище, причем в строго определенных местах. Наконец, личный дух отдельного человека жил в его теле. Подобно тому, как род с оружием в руках должен был защищать свою территорию от врагов, семья — свой дом, человек должен был защищать свой личный дух от плохих демонов и богов. Этой цели служили, с одной стороны, жертва, с другой — татуировка или орнаментированная одежда. Орнамент так же, как и оберег, включал в себя повторяющиеся изображения «тотемных» животных, духи которых были призваны защищать род или отдельных его представителей. Например, как мог злой дух проникнуть в тело человека? Через отверстия в одежде: ворот, рукава, низ рубахи, отверстия сапог, шапки и т. д. Все эти места нужно было защитить, отгоняя от них злых духов. Поэтому орнамент пускался по всем этим местам. Но остаются открытыми руки и лицо. Их можно раскрасить или защитить маской, а также ритуальными рукави-

цами, что и сегодня наблюдается у некоторых народов во время ритуальных праздников.

Дом — мельчайшая частица древнего общества был весь пронизан магическо-заклинательной символикой, с помощью которой семья стремилась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье.

В архитектуре использовался заклинительный орнамент, который размещался по всем проемам, по всем отверстиям, через которые к человеку могут проникнуть всевозможные злыдни, декоративные (магически-заклинательные) элементы располагаются на воротах, вокруг окон; то или иное священное изображение увенчивало наивысшую точку дома — щипец крыши. Заклинательные действия начинались уже при постройке дома, при выборе места под будущее жилье. Для строительства избы выбирались в лесу особые деревья, не относящиеся к разряду «буйных». Закладку строения следовало начинать, когда наполняется месяц, то есть после новолуния. Под углы первого венца бревен клали с магической целью клочок шерсти, горсть зерна, ладан, воск, иногда конскую голову. Во все время сооружения бревенчатого сруба внутри него должно было находиться молодое деревце с иконкой на нем. Когда воздвигали стропила, то деревце укрепляли на щипце крыши, на месте будущего конька.

Особыми обрядовыми действиями сопровождалось укрепление матицы — главного срединного бруса потолка, на которую настился потолок: к ней привязывали вывернутый мехом наружу полушубок и каравай хлеба, пирог или горшок каши. В это же время с верхнего венца со всякими добрыми пожеланиями разбрасывали хлебные зерна и хмель.

После завершения постройки устраивался пир; если же изба строилась с помощью родичей и соседей, то участников торжественно кормили после каждого этапа строительства. В новый дом первым входил хозяин с квашней в руках, за ним — хозяйка с курицей, дальше шла молодежь. Вселение семьи в новопостроенную избу сопровождалось обрядом перенесения огня из старого жилья и переселения домового из старого подпечья в новое. Домового зазывали и приглашали: «Домовой, домовой! Пойдем со мной!» Или же хозяин, стоя в воротах и кланяясь на три стороны, возглашал: «Батюшка домовой и матушка домовая, батюшка дворовой и матушка дворовая со всем семейством, пойдите к нам на новое жилище с нами жить!» Домового переносили в горшке с жаром из старой печи на хлебной лопате.

Внутри дома проводился целый ряд языческих празднеств. Речь идет не только об узкосемейных делах вроде крестин, постригов, сватовства, свадьбы, похорон. Почти все общесельские или общеплеменные многосемейные «соборы» и «события» (со-бытия) проводились в двух планах: какая-то часть обряда совершалась на площадях, в святилищах и требищах, а какая-то — каждой семьей в своем доме, у своей печи.

Новогодние гадания и заклинания будущего урожая, колядки и щедровки, маскарады, масленичные разгульные пиры с блинами, обряды, связанные с первым выгоном скота, поминание умерших предков, празднование урожая и многое другое — все это начиналось в каждой семье, внутри дома, где глава семьи выполнял функции жреца и руководил всеми праздничными церемониями. Вторым этапом после домашних обрядов было вынесение праздника вовне, в места общего «мирского сбора»; дом же оставался тем пунктом, где начиналось и где кончалось каждое языческое священнодействие, какой бы масштаб оно ни принимало в момент кульминации.

Чрезвычайно важным являлся вопрос о снабжении дома-жилья, дома-храма достаточным количеством постоянных оберегов, отпугивающих и отгоняющих от дома всякую вредную нечисть. Вот пример одного из северорусских домов. Фасад избы украшен солнечными символами в самой верхней части по контуру торца крыши. Каждый солнечный знак сопровождается скульптурным изображением головы коня. Щипец кровли увенчивает массивный конек, от которого вниз опущено дощатое «полотенце» с солярным знаком. Причелины, спускающиеся по кромке кровли, завершаются внизу тоже знаком солнца, а концам жердей, держащих желоб для слива дождевой воды, придана форма конской головы. Кони эти непосредственно соседствуют с солярными знаками причелин и зрительно совмещаются в единый образ солнечных коней. Три конно-солнечных символа фасада избы представлены в двух разных уровнях: ближе к земле, на конце кровли слева и справа по фасаду, расположены два символа; третий конно-солнечный символ расположен в самой верхней точке здания. Эта композиция представляет систему расположения солярных знаков, повторяющих движение солнца по небу. Кони Феба влекут солнечную колесницу от востока к западу через священную точку полдня. Солярные знаки располагались не просто как один из элементов убранства, а осмысленно, с глубоким символическим значением. В этом убеждает то, что они почти никогда не помещались изолированно, а всегда в комплексе с другими символами — земли, засеянного поля, иногда воды. Взаимное положение разных символов в одном комплексе дополнительно подчеркивало динамику солнечного дневного хода. Земля обозначалась символом поля в виде ромба или квадрата, поставленного на угол и разделенного на четыре части.

На нижних концах причелин почти всегда находятся рядом знаки солнца и земли. Чаще всего солнце изображено ниже земли — оно еще только должно взойти: иногда над землей помещают половину солнечного знака — солнце всходит. На некоторых «полотенцах» изображался весь суточный ход солнца, наверху три дневные позиции солнца, внизу две позиции ночного подземного солнца, а в центре — огромный лучистый круг,



символизирующий вселенную. Если основная часть усадьбы была надежно защищена от носителей зла изображением макрокосма, то во всей системе дворовых строений оставалось еще очень много лазеек и всяческих скважин, сквозь которые могли проникнуть в жилье или хлеба вредоносные злыдни, против которых и здесь нужно было принять свои меры. На колья ограды надевались имевшие магическую силу битые горшки, навешивались счастливые камни с естественным отверстием, по периметру двора при каждом празднике рассыпались остатки ритуальной еды, в воротах в момент первого выгона скота клали рогатину, «побывавшую в звере», и во всех случаях зывали к помощи батюшки-домового, овинника и других «доброхотов» и «доброжилов».

В качестве постоянных оберегов над воротами помещали или одиночный солярный знак, или три солнца, символизирующие день от утра до вечера. На боковых причелинах и на центральном полотенце амбаров, в которых хранился урожай, вырезалась женская фигура с опущенными к земле руками. Она как бы указывала на колосающиеся хлеба. Вход в дом — дверь — сравнительно бедно обставлена охранительными символами. Обычно ограничивались такими оберегами, как подкова у порога и три креста на притолоке, прокопченные свечей. Под лавку близ дверей клали топор, который был и реальным и вместе с тем магическим средством защиты от видимого и невидимого врага.

Несравненно больше внимания уделено окнам, сквозь которые могли проникнуть вездесущие злые духи. Щели в оконницах, сквозняки, зимний холод, то есть все, что могло причинить болезнь, — преображалось в сознании древних людей в образы невидимых, неосязаемых духов, несущих людям разные несчастья. В связи с этим возникает такой важный элемент декора, как наличник, обрамление окна, обильно насыщенный языческой символикой. На наличниках изображались также солнечные знаки, знаки земли, а также женские фигурки — рожаницы — богини плодovitости и плодородия. Часто встречались изображения животных и птиц: кони, быки, олени, петухи, гуси, утки. Деревянная резьба создавала на фасаде и на крыше дома сложную и глубоко продуманную систему защиты от вездесущих и всепроникающих злых духов.

Мировоззрение не позволяло язычнику ограничиваться защитой своего дома извне, какой бы могучей не представлялась ему система ограждения каждого дома. Нужно было предусмотреть все повседневные бытовые дела, обезопасить все вносимое в дом и снабдить человека всем необходимым арсеналом языческих символов на тот случай, когда возникнет необходимость покинуть свою защищенную хоромину. Поэтому все, что относится к приготовлению пищи, все, что связано с изготовлением одежды и самой одеждой, вся мебель и сундуки для хранения добра — все это щедро

покрывалось защитным орнаментом. Внутри дома главным оберегом была печь — у печи давались клятвы, заключались договора, в подпечье обитал покровитель семьи — домовый. В каждом доме было специальное освященное место, где располагался киот — «божница». Киот украшали ритуальными полотенцами, на которых вышивались боги и добрые духи, и на киоте ставили фигурки домового — бородатого мужичка в шапке.

Бытовая утварь внутри дома несла на себе охранительно-декоративную нагрузку. Но были и исключения: почти не орнаментовался стол, так как он покрывался столешницей, скатертью с тканым или вышитым узором. Совершенно не покрывались узором такие жизненно важные вместилища для воды, теста, муки, как ведра, квашни, ушаты. Это объясняется тем, что, во-первых, эти ёмкости обычно покрывались холстиной с магическим узором, а во-вторых, круглая форма посуды заключала в себе идею солнца.

За этими исключениями вся домашняя утварь охранялась от злыдней. Жизнь домочадца начиналась с люльки, которая украшалась солнечными знаками. Но здесь солнце показано в трех необычных позициях: средняя позиция находится не выше крайних, как обычно, а ниже. То есть эти орнаментальные обереги рассчитаны на ночное время, когда все в доме спят и некому наблюдать за ребенком. Поэтому подчеркнута существование солнца в мировой системе даже ночью, когда оно не видимо людям в своем подземном течении от заката к восходу. Очень тщательно и обильно покрывали заклинательным узором разные вместилища для добра: сусеки для зерна, сундуки, уклады и скрытни для праздничной одежды и приданого невест. На сундуках и скрытиях знак солнца с шестью лучами представлен в интересном виде: три луча светлые, а три луча темные — черные или темно-синие. В этом просматривается та же идея о существовании дневного и ночного солнца, «черное солнце» должно убересть от ночных воров.

Ёмкости для пищевых продуктов орнаментовались в основном символами плодородия в виде ромбов и квадратов «засеянного поля». Другим элементом была плетенка. На крышках коробов иногда давалась космогоническая картина мира: центральная часть изображала землю, представленную усложненными знаками плодородия, земля кругом омывалась водой, и все это вместе окружалось солнечными знаками. Орнамент покрывал весь короб сверху донизу, что было связано с идеей полноты. Идея полноты хорошо выражена также и в печной посуде. Обычно горшки были украшены у горловины волнистым орнаментом. А вообще, предметы, связанные с хранением и принятием пищи, выбиваются из общей защитительной орнаментации и связаны с понятиями сытости, изобилия, полноты.

Интересна символика осветительных приборов. На светцах очень часто изображалось солнце, внутри которого рисовали петуха. Петух был устой-

чивым символом зари, восхода солнца и огня. Петуха рисовали и на подсвечниках рядом с солнцем.

Совершенно естественно, что одним из наиболее нагруженных защитительной символикой разделов бытовой домашней утвари была посуда. Посуда вмещала то, что непосредственно входило в человека как еда или питье и на пути от печи или ушата с водой могло подвергнуться нападению невидимых злых сил. Пышно украшались ковши, ендовы, скобари и другая пиршественная посуда — здесь и знаки солнца, и символы движения светила — коней (для дневного пути), и водоплавающих птиц (для ночного пути). На ковшах также проводится идея тройственного показа хода солнца, но несколько иначе, чем на фасаде. На ковше в его передней части изображается не одна, а три конские головы. Тулово его, как и всех ковшей, воспроизводило тело птицы независимо от того, чем заканчивался ковш — птичьей головой или конской. Ручка ковша обычно напоминала птичий хвост, на груди ковша-птицы вырезалось или рисовалось солнце. Таким образом, в праздничной посуде ярко выражена главная идея охранительной системы, направленной против упырей и злыдней, — солнце, оберегающее землю, разгоняет и отгоняет от людей опасных духов тьмы.

Особое внимание уделялось женской одежде. В женских головных уборах прослеживается идея неба. На них изображалось солнце, птицы. Да и сами названия головных уборов являются «птичьими»: «кокошник» — петух, «кика», «кичка» — утка и т. п. Форма этих головных уборов также выражает идею связи с небом. Нижняя кромка древнего кокошника снабжалась у висков несколькими кольцами (височные подвески). К головному убору сзади пришивалась декоративная сетка, которая, опускаясь вниз на плечи, закрывала шею женщины. Височные подвески были различной формы у разных племен, чаще всего они имели круглую форму — символ солнца, но иногда встречается и ромбическая форма — символ плодородия. С кокошника вниз спускались декоративные цепи или ленты — рясны. Рясны делались из золота или серебра, иногда из цветного бисера, внизу, у груди, рясны заканчиваются тяжелыми кистями. Длина рясен около 50 см. Орнамента рясен очень устойчива и, несмотря на кажущуюся пестроту отдельных орнаментов, однородна по содержанию; здесь разработаны только две темы: тема неба и тема плодородия. Небесная тема представлена птицами, ходящими по земле. Растительная тематика — всеми фазами абстрактного растения — от семени до цветков и опыления. В каждой паре рясен применялось от четырех до восьми разных сюжетов. Обязательны были птицы, прорастающие семена и опыляемое растение. На некоторых ряснах из серебряных цилиндрических колодочек очень явственно обозначаются вертикальные ряды из нескольких сотен маленьких выпуклостей, что создает впечатление дождевых струй.

В древности женщины носили множество ожерелий, украшений шеи и груди, бусы, подвески. Украшения шеи, горла и груди были необходимым дополнением к заклинательной орнаментике головного убора и всей одежды в целом. Самым уязвимым, самым беззащитным по отношению к нечистой силе оказывались наиболее открытые части тела — шея, лицо. Поэтому на шее и около нее сосредотачивалось у каждой женщины множество бус, ожерелий, подвесок с магическим содержанием. Чаще бусы были стеклянными, но встречались и каменные. Кроме бус были гривны — массивные проволочные или пластинчатые украшения, которые надевались на шею поверх ожерелий и бус. Такие гривны носили не только женщины, но и мужчины. Самой интересной частью женских украшений являются специальные амулеты-обереги, включавшиеся в ожерелья и подвешивающиеся особо. Обереги были как в виде отдельных подвесок, так и целыми наборами. Каждый элемент амулета-оберега наделен определенным смыслом. Вот некоторые из них.

Ложки — символ благополучия. Многие ложки орнаментовались. Ключи — символизировали сохранность, неприкосновенность домашнего имущества. Гребни — так как они связаны с гигиеной, то вполне естественно предположить, что они оберегали здоровье и жизнь человека. Ножи и топоры — отпугивающие, защищающие владелицу от внешнего зла. Для молодой семьи топор был символом постройки своего дома. Челюсти и когти хищника, а также «лютый зверь» (рысь) — имели охранительное значение — они должны были отпугивать врагов видимых и невидимых. «Обручи» — браслеты. Браслеты были съемными и предназначались для удерживания необычайно длинных, до земли, рукавов. На браслетах чаще изображалась плетенка, символизирующая водную стихию, а рядом с водой — ромбы с точками, означающие землю. Перстни. На этих самых маленьких по размеру украшениях помещались символы, которые должны были защищать девушку, носящую их. Здесь показано движение солнца от восхода до полудня и от полудня до заката. Перстни должны были также защищать и приготовляемую пищу, и другие вещи и предметы, к которым прикасалась женщина. Большой интерес представляют застежки для плащей — фибулы. Вот описание одной из них. Верхний щиток — небесный ярус мира с мужским божеством наверху. Небесная сущность центральной фигуры подчеркивается изображениями лебедей. Нижний щиток — земной и подземный миры, слитые воедино. Земной мир отделен от небесного пустым пространством в 2 см. Через это пространство сверху вниз проходят пять вертикалей: два ужа с зигзагами, которые означают дождь, и две полосы, сплошь покрытые маленькими солярными знаками. Пятая вертикаль — полукруглая дужка фибулы. Четкой грани между земным и подземным миром нет. Здесь признаком нижнего мира является нижняя пара

птиц, смотрящая не вверх, а вниз, на ящера. В перевернутом виде весь нижний щиток напоминает женскую фигуру в длинной юбке с головой ящера. Два отверстия могут быть истолкованы как руки, упертые в бока.

Ящер — древний владыка подземного мира. Небо: властитель с лебедями. Отсюда исходят дожди и солнечный свет. Земля принимает лучи и струи дождя. Живое начало представлено только водоплавающими птицами и змеями-ужами. Все внимание уделено теме воды. Нижний мир. Птицы и змеи связывают его с верхними мирами. Господином нижнего мира является Ящер. Нижний мир не противопоставлен среднему, а слит с ним воедино. Шесть птиц обозначают суточный ход солнца. Такие фибулы, в которых преобладает водная символика, надевались владельцами во время моления о дожде.

С одной стороны, пространство осваивалось и, следовательно, задавалось передвижениями человека и его хозяйственной деятельностью. Такое пространство отчасти напоминало наше (не математическое, а эмпирическое). С другой стороны, пространство осваивалось и задавалось сакральной (анимистической) деятельностью человека. В этом втором значении оно воспринималось как сложная организация, напоминающая матрешку. Ядро такой матрешки — душа отдельного человека. Следующая объемлющая матрешка — татуировка или одежда человека (т. е. «дом» души). Ее оберегали от злых духов тотемные животные, превратившиеся впоследствии в орнамент. Третья матрешка — настоящий дом языческого человека, его также оберегают изображения тотемных животных, которые могут проникнуть через окна, двери, трубу. Естественно, что дом понимался язычником как защищающий души целой семьи. Четвертая матрешка — территория племени (дом племени). Наконец, пятая — мир, или космос, т. е. общий «дом» для людей и остальных душ. Важно, что все «дома» понимались человеком как структурно подобные и соответственно обустривались. Все имели сакральный верх и низ, входы и выходы, которые нужно было защищать, свои территории для отдельных «субъектов» (женскую и мужскую половины, места для людей и духов и т. д.), которые довольно часто обозначались в речи одинаковыми словами. Персонифицированные духи становились богами.

«Великие боги», олицетворявшие космические силы, постоянно оказывались вовлеченными в повседневные дела людей: они словно тем и занимались, что карали, предостерегали, спасали и награждали. Человек этой культуры был уверен, что мир, порядок поддерживается судьбою, богами, жертвой, законом. Их живое олицетворение — фигура царя или верховного жреца, которые связывают земной мир с миром Божественным, которые поддерживают закон, регулируют жертвоприношения. До тех пор, пока богам приносится жертва, соблюдаются установленные законы, оказы-

ваются почести царю и жрецам, беспрекословно подчиняются им,— мир существует, если же хотя бы одно из этих звеньев разрывается — мир гибнет. Понятно, что в каждой древней культуре (Египта, Вавилона, Индии, Китая) это мировоззрение принимало своеобразные, неповторимые формы.

Совместное участие людей и богов в поддержании жизни и миропорядка в культуре было закреплено с помощью мифов и сакральных преданий. Их сценарий сводился к следующему: боги создали этот мир и порядок, заплатив за это своей жизнью или кровью, в благодарность люди должны жертвовать богам и исполнять установленные ими законы, а также отчислять весьма значительные налоги, идущие на содержание царского двора, армии и храмов богов. Но воспринимались эти налоги именно как жертва, как способ, совершенно необходимый, чтобы поддержать мир и порядок, чтобы боги выполняли свое назначение, без которого нет ни мира, ни порядка, ни самой жизни людей.

Если же по какой-либо причине порядок нарушался, то это воспринималось как гнев богов и грозило гибелью всего. Поэтому нарушенный порядок стремились восстановить любой ценой, чего бы это не стоило. Из этих усилий, как это ни странно на первый взгляд, рождались элементы науки, права, астрономии, искусства. Искусство в языческой культуре выполняло очень важную роль: оно являлось средством для поддержания мироздания, выполнения закона и порядка. На ранней стадии оно сводило человека с богами, на более поздней — ставило человека перед миром богов, позволяло ему увидеть их жизнь, участвовать в ритуале поддержания существования этого мира. Интерес художника вращался исключительно вокруг жизни богов и царя. Но царь — это и божественное существо, и глава государства, и обычный человек. Поэтому художник изображал его не только в мире богов, но и на войне, и в быту. Поскольку царь или фараон имел слуг, те — своих слуг, а последние — рабов, уже ничего не имеющих, божественная сила и сущность распространялась через священного царя на весь народ. Поэтому в центре рисунка и картины канонического типа всегда стоит фигура священного царя, а от нее к периферии волнами расходятся изображения других людей — царицы, приближенных царя, военачальников, писцов, земледельцев, ремесленников, рабов, пленных.

Задача, стоявшая перед искусством — поддерживать миропорядок и закон, — способствовала выработке живописного канона: формированию устойчивой, неизменной композиции, предпочтению покоя перед движением, ритуальных поз перед естественными, обычными, изображению разномасштабных фигур (царь изображался в одном масштабе, самом крупном, а остальные — в соответствии с положением, — в более мелком), а также выделению преимущественных направлений обозрения (толпа перед

храмом, начальник перед фронтом войск). Последний момент объясняет, почему многосторонний показ предмета, его изображение и видение в разных проекциях, характерный для ранних этапов язычества, сменился другим способом изображения — все виды объединились вокруг главного. Действительно, в ранней живописи пруд, окруженный с четырех сторон деревьями, изображался так: прямоугольник пруда (первая проекция), четыре ряда деревьев вокруг пруда, как если бы художник рисовал пруд, обходя его с внешних четырех сторон (еще четыре проекции), наконец, плавающие в пруду рыбы и гуси изображались не со спины, а сбоку (шестая проекция).

Позднее пруд с деревьями изображался иначе: выделялся главный вид, а остальные встраивались в него. Или, скажем, почему фараон изображался идущим, а не стоящим неподвижно. Вероятно потому, что он был подобен, равен живому солнцу, движущемуся по небу. Почему его плечи и грудь повернуты к зрителю? Потому что изображать его сбоку означало унижить его божественное достоинство и силу (кстати, ремесленники и рабы часто рисуются повернутыми боком). Почему лицо фараона изображено не в фас, а в профиль? По двум причинам: прямо в глаза Богу—солнцу смотреть нельзя (ослепнешь, умрешь), кроме того, техника художественной визуализации, восходящая к обводу, не позволяла нарисовать лицо анфас. Встречается всего несколько изображений, где, например, древнеегипетский художник воспроизводит лицо в фас, причем видно, как оно построено из профильного рисунка, к которому пририсован второй глаз, половинки губ, лба и овал щеки. Аналогично можно показать, что элементы науки и астрономии были созданы, изобретены вавилонянами и египтянами, когда они искали способы восстановления нарушенного с их точки зрения миропорядка. Геометрия была изобретена, например, когда нужно было восстанавливать границы полей, смываемых каждый год рекой: вода уносила межевые камни, какой теперь брать налог — неизвестно, а если налог не будет вовремя получен, боги разгневаются и отвернутся от человека, да и сама жизнь будет под угрозой. Каждый разлив человек воспринимал как катастрофу.

Поскольку разливы рек смывали границы полей, перед людьми каждый год вставала задача — восстанавливать границы, при этом необходимо, чтобы каждый земледелец имел столько земли, сколько он имел до разлива реки. Судя по археологическим данным и сохранившимся названиям мер площади, данная проблема частично была разрешена, когда «размер» каждого поля стали фиксировать не только границами, но и тем количеством зерна, которое шло на засев поля. Действительно, наиболее древняя мера площади у всех народов — «зерно» — совпадает с мерой веса, имеющей то же название. Однако восстановление полей с помощью

мер зерна не всегда было возможным или удобным: часто необходимо было восстановить поле, а зерна не было; да засеять можно было по-разному, получив поле большей или меньшей площади, и т. д. Эмпирический материал подсказывает, что был изобретен новый способ восстановления полей: теперь для восстановления прямоугольного поля «у», равного по величине полю «х», подсчитывали количество оставленных плугом в поле гряд (их толщина была стандартной), а также длину одной из гряд. На языке древних народов «гряда» — это не только название части поля, но и мера площади. Введение эталонной гряды, подсчет количества гряд и их длины тоже не устраняло всех затруднений, поскольку в древнем земледелии постоянно приходилось решать задачи на сравнение по величине двух и более полей. Предположим, имеются два поля, которые надо сравнить. В первом поле 25 гряд, и каждая гряда имеет протяженность 30 шагов, а в другом — 50 гряд протяженностью в 20 шагов. Спрашивается, какое поле больше и насколько? Сделать это, сравнивая числа, невозможно: у первого поля большая протяженность гряды, но, с другой стороны, меньше гряд. Однако поля можно сравнить по величине, если у них или одинаковое количество гряд, или одинаковая протяженность (длина) гряды. Именно к этой ситуации старались выйти древние писцы и землемеры. Сравнивая урожай полей, они заметили, что величина поля не изменится, если длину гряды (количество гряд) увеличить в  $p$  раз и соответственно количество гряд (длину гряды) уменьшить в  $p$  раз. Поэтому писцы стали преобразовывать поля, но не реально, а в плоскости замещающих их знаков (чисел). Например, чтобы решить приведенную задачу, нужно количество гряд в первом поле увеличить в 2 раза ( $25 \times 2 = 50$ ), а длину гряды соответственно уменьшить в 2 раза ( $30 : 2 = 15$ ). Так как в древнем мире обычно сравнивали большое количество полей разной величины (например, в древнем Вавилоне сразу сравнивали несколько сотен полей), то постепенно сложилась практика приведения длины гряды к самой маленькой длине полей и, в конце концов, к единице длины (один шаг, локоть). Соответственно, чтобы не изменилась величина поля, количество гряд умножали на длину полей. Например, для полей, величина которых выражается числами — 10,40, 5,25, 15,20, 2,30, получалась следующая таблица:

10:10; 40x10; 5:5; 25x5; 15:15 20x15; 2:2 30x2

или после соответствующих арифметических операций:

1	400
1	125
1	300
1	60

Поскольку слева всегда получается число 1, то величина поля выражается только числами и операциями в правом столбце, т. е. произведением



длины гряды на количество гряд. Естественно предположить, что этот факт рано или поздно был осознан древними писцами, они стали опускать числа 1-го левого столбца. Примерно так и сложился новый способ вычисления: теперь просто измеряли количество гряд и длину средней гряды (у прямоугольного поля — это любая гряда, у трапецеидального и треугольного — среднее арифметическое самой большой и самой маленькой длины), а затем вычисляли величину поля, перемножив полученные числа. Но если бы, например, шумерскому писцу, впервые нашедшему формулу вычисления площади прямого поля, сказали, что он что-то там сочинил или придумал, он бы все это отверг как кощунство и неверие в богов. Выводя данную формулу, он считал, что всего лишь описывает как нечто было устроено богом, что сам бог в обмен на его усердие и богопочитание открывает ему знание этого таинства.

Анализ этой реконструкции интересен еще в одном отношении: он показывает, что прогресс в древней культуре происходил прежде всего за счет развития технологии. Конечно, продолжался процесс изобретения новых орудий труда, оружия и других технических сооружений (специально здесь можно отметить изобретение колеса и ирригационных устройств), но все же главное звено — это изменение в технологии. И понятно почему: создание знаковых систем позволяло существенно изменить практическую деятельность, сделать ее качественно иной, более эффективной. Мы имеем здесь в виду возможность заменять действия с объектами знаковыми операциями. В результате за счет появления в деятельности опосредующего семиотического звена практическая деятельность качественно перестраивается: на уровне действий с реальными объектами она становится более простой, точной и эффективной. К тому же удается решить ряд новых задач, которые до этого вообще не решались: связать одни виды деятельности с другими, осуществить эффективный контроль, организовать большие массивы деятельности. Но рассмотрим еще один пример, уже из другой области — формирования элементов права.

Первые правовые нормы представляли собой алгоритмы (инструкции), в которых фиксировались особенности ситуации (конфликты, нарушения разного рода, а также санкции, применяемые в этих ситуациях). Здесь же зафиксированы первые попытки обосновать характер данных санкций. Например, в законах Хаммурапи (Вавилон) написано: «Если крестьянин во время ухода за своим полем не будет следить за траншеей и допустит образование в ней отверстия, через которое вода уйдет из траншеи, то этот крестьянин должен компенсировать испорченный им урожай». А вот выдержки из книг Моисея: «Кто убьет какого-либо человека, тот предан будет смерти. Кто сделает повреждение на теле ближнего своего, тому долж-

но сделать то же, что он сделал. Перелом за перелом, око за око, зуб за зуб: как он сделал повреждение на теле человека, так и ему должно сделать».

Ситуация (казус), как мы видим, задается в этих законах весьма конкретно, проблемы подведения реальной ситуации под такой закон, судя по всему, не было. Более интересным является характер обоснования предписанной санкции, оно строится на идее эквивалентности. Но эквивалентность в древнем мире понималась не рационалистически, а сакрально. Ущерб должен быть компенсирован равным действием («сделать то же, что он сделал»), потому что боги установили порядок, нарушение которого воспринималось как космическая катастрофа: боги будут разгневаны и оставят людей без своего участия и поддержки. Поэтому во что бы то ни стало нарушенный порядок должен быть восстановлен, а восстановить — это и значит ответить эквивалентным действием. В сознании человека древнего мира, вероятно, вставали следующие картины: например, чтобы личный бог убитого человека не пришел в ярость и не нанес вред всей общине, ему в жертву приносили убийцу (именно поэтому за убийство назначалась смерть). Сакральный принцип эквивалентности — это своеобразный прототип правового принципа. В теории деятельности природу первых законов можно понять следующим образом. В древнем мире сложились большие государства, функционирование которых предполагало жесткую структуру ролей, начиная от богов и царей и кончая последним рабом, а также четкую систему управления. Законы представляли собой гениальное изобретение чиновников (жрецов и писцов) таких государств. Они позволяли сначала локализовать возникающие в деятельности государства «разрывы» (непредусмотренное поведение, конфликты и т. д.), а затем восстановить нарушенные разрывами связи.

Итак, для человека языческой культуры мир не был объективным миром в нашем смысле, он был «миропредставлением», т. е. собственной субъективной оценкой мира со всеми важными для него реальностями, включая богов, демонов и т. д. Мышление человека этой культуры часто называют дологическим. Это не значит, что предшествует или противоречит логике, а имеется в виду, что оно подчиняется не только законам нашей логики. Оно подчиняется принципу, который не входит в логику нашей рациональной науки, а именно принципу сопричастности. Это означало, что одно и то же существо может быть собою и чем-то иным. Так, например, знаки, по которым человек узнает приближение животного или человека — это знаки на его собственном теле. Получается, что тело одного и того же человека становится телом его отца, его жены, страуса, антилопы. Способность его быть в разное время то одним, то другим и потом снова самим собой имеет для него огромное значение. Человек чувствует себя не только человеком, но и животным, поскольку он причастен к роду

своего тотема. Он может одновременно находиться там, где он спит, и там, где разворачиваются его сновидения. Мир для человека един, в нем нет резкой границы между сверхъестественным и естественным, видимое неразрывно переплеталось с невидимым. Человек улавливал наличие в мире причинных связей. Он должен был каким-то образом влиять на окружающий мир, руководимый мистическими силами. Осмысление такой каузальности человек применил в магии. «Анализируя принципы мышления, лежащие в основе магии, — пишет Д. Фрезер (великолепный знаток языческой культуры), — мы обнаруживаем, что они сводятся к двум: первый принцип гласит, что сходное происходит от сходного, что следствие подобно своей причине; согласно второму принципу предметы, которые однажды находились в длительном контакте или общении между собой, продолжают действовать друг на друга тогда, когда это общение прекратилось». (31, с. 98). Объектом магии являлись не только животные, растения и природа вообще, но и сам человек.

Существуют бесчисленные виды приворотных зелий и амулетов, которые должны склонить к любви «холодные» сердца. Магия заменяет и медицину, опять-таки исходя из воображаемой связи сходных между собой явлений. Характерен в этом отношении образ «кувада», известный у разных народов. Он заключается в том, что во время родов муж одевается в женское платье, ложится в постель и инсценирует роды. Это должно было доказать его кровную связь с новорожденным и в то же время содействовать роженице. По закону «сопричастия» совершают вредоносные магические обряды над обрезками ногтей, волосами, одеждой тех людей, которым хотят причинить вред. По закону «подобия» лепят фигурки врагов и совершают над ними «убийство» или наговор. Это непременно должно оказать воздействие на намеченную жертву. Австралийцы, к примеру, особенно боятся так называемого «нацеливания» костью. Для этого острую кость, вырезанную в виде маленького дротика, нацеливают в далекого врага и с произнесением проклятий бросают в его сторону. Самым удивительным, как отмечают исследователи, является то, что человек, чувствующий себя жертвой подобного рода колдовских чар, часто действительно умирает, так как сам верит в силу их действия, как и те, кто его околдовывает.

Д. Фрезер очень близок к истине в своей характеристике сущности магии. «Когда магия является в своей чистой и неизменной форме, — пишет он, — она предполагает, что в природе явления должны следовать одно за другим неизбежно и неизменно, не нуждаясь во вмешательстве личного или духовного агента». (Там же). Цель магии — заставить природу служить человеку. Маги очень часто захватывали главенствующее положение в племени. Власть над стихиями, которой якобы обладали заклинатели, окружала их ореолом могущества и почитания. Их стали считать воплощени-

ем высших сил, и, таким образом, магизм явился источником древней власти. «Ни одна общественная группа не извлекла из этой веры в возможность воплощения божества в человеческую форму столько выгоды, сколько группа царей», — говорит Фрезер.

И, действительно, в истории мы видим непрерывную нить этой сакрально-магической власти, которая становится незыблемым законом общества. Это и микенские цари-колдуны, и спартанские властители, и египетские фараоны, и римские императоры, и византийские василевсы, и, наконец, некоторые авторитарные вожди позднейших времен.

Незыблемость земной власти магизм обосновывал своей верой в то, что все происходящее на земле соответствует неизменному строю некоего Верховного Порядка. Неизменно совершают свой путь солнце, луна и звезды, неизменно опадает листва, приходит сезон дождей. Все эти внешние движения мира отражают недвижимое царство Судьбы. Но человек, как часть этого порядка, обязан постоянно поддерживать его через магию.

Таким образом, функция колдуна-властителя представлялась космической необходимостью. Маг был неразрывно связан с тем мировым лоном, которое обнимало собой все существующее и определяло бытие вещей. Это лоно судьбы было ничем иным, как Великой Матерью первых культов. В дальнейшем образ ее будет неотвязно преследовать человечество, претерпевая удивительные трансформации. Она воплотится во вселенском Океане, рождающем богов, обернется Рокотом и необходимостью.

Мало того, что само язычество вышло из этого поклонения Матери, ему прямо или косвенно будут обязаны своим существованием и пессимистический дуализм, и греческий фатализм, и даже материалистическая философия. Магизм привносил слепую, почти маниакальную веру во всемогущие ритуалы и заклятий. Возникало отношение к высшему началу, лишённое всякого живого религиозного чувства и мистической жажды. Отсюда такие странные на первый взгляд явления, как избивание идола, если он не выполнял требований просящего. Насколько такое «потребительское» отношение живуче, свидетельствует хотя бы то, что даже у христианских народов бывали случаи, когда статуи святых «наказывали» за то, что они не слышали просьб народа. Магизм убежден, что высшую силу можно заставить подчиниться. Нужно лишь найти ключ, слово, действие — и все будет в руках человека.

Так постепенно складывалось магическое мирозерцание, замыкавшее всю Вселенную в причинную цепь следствий, в которой огромную роль играли обряды. Если не будут совершаться ритуалы, то может не взойти солнце, не прийти весна. Крепло убеждение, что церемония — это нечто необходимое для демонов и богов. Чтобы заманить их, заставить прийти на помощь, умиловить, прибежали к самым крайним мерам:

приносили в жертву людей, не только пленных, но и соотечественников, близких, детей. Исходя из магического миропредставления, можно дать соответствующую оценку нравственных качеств, которыми обладал язычник. Нравственные добродетели (благородство, смелость, честь, уважение к другим и т. д.) оказываются условными, так как являются этическими ценностями только в рамках «своего» коллектива. Когда дело касается чужих, они выворачиваются наизнанку, превращаясь, в случае необходимости, во взаимное недоверие, ненависть и вероломство. Отчуждение и антагонизм — обратная сторона такого солидаризма, его необходимый коррелят, создающий психический механизм отстранения от «чужаков» и их принижения. Среди «своих» весьма важным принципом был принцип почтения к тому, кто старше. Это обусловлено особенностями культа предков — универсальным для всех народов. Самые древние правила касались отношения к мертвым, предписывая определенный тип поведения (не тревожь напрасно прах, не выноси ничего с кладбища и т. п.) и связывая обряд захоронения с нравственной репутацией умерших (самоубийцам, например, отводилось место вне кладбищенской ограды, а преступников и вовсе запрещали хоронить). Постепенно суеверный страх перед гневом предков отступил, но уважение к умершим, кратко зафиксированное латинским изречением «О мертвых или хорошо, или ничего», сохранилось до нашего времени. Тот факт, что старость аккумулирует необходимые для потомков знания и мудрость, был осознан не сразу, о чем свидетельствуют сохранные в фольклоре отзвуки древнего обычая избавляться от стариков, оставляя их в каком-нибудь труднодоступном месте и, тем самым, обрекая на голодную смерть.

Особое место в сознании народа занимала женщина–мать, что было связано с культом прародительницы. Даже у тех народов, где женщина — существо явно второго сорта, почитание матери стояло особняком, как бы обозначая кровное главенство. Женщина — владычица леса и моря, посылающая удачу в охоте, дающая изобилие. Археология свидетельствует о всеобщем распространении культа Матери. На огромном пространстве от Пиренеев до Сибири и по сей день находят женские фигурки, вырезанные из камня и кости. Их объединяет одно: руки, ноги — едва видны, лица вообще нет. Известна древнейшая Венера, которую обнаружили в Валлендорфе (Австрия). У нее очень развиты женские формы.

Это не реальная женщина, а идеал «вечной женственности», идеал Богини Матери — земли. Культ Матери имеет универсальный характер. Понятно, почему первые жрецы были женщины, мужчины же надевали женские одежды. У В. Соловьева есть стихи, посвященные Богине Матери:

Земля-Владычица! К тебе чело склонил я,  
 И сквозь покров благоуханный твой  
 Родного сердца пламень ощутил я,  
 Услышал трепет жизни мировой.

Существовали определенные места, где совершались жертвоприношения и поклонения. Издревле местом общеплеменных молений были горы, особенно «лысые», то есть с безлесой вершиной. Археологические раскопки дают представление о том, как выглядело древнерусское святилище на холме. На вершине холма находилось капище — место, где стоял капище — идол. Вокруг капища шел подковообразный насыпной вал, на вершине которого горели крады — священные костры. Второй вал был внешней границей святилища. Пространство между двумя валами носило название требище — то есть там «потребляли», ели жертвенную пищу. На ритуальных пирах люди становились как бы сотрапезниками богов. Пир мог проходить и под открытым небом, и в особых зданиях, стоящих на том же требище, — хоромах (храмах), первоначально предназначавшихся исключительно для ритуальных пиров.

Славянских идолов сохранилось крайне мало. Это объясняется не столько гонениями на язычество, сколько тем, что идолы в большинстве своем были деревянными. Использование дерева, а не камня для изображения богов объяснялось не дороговизной камня, а верой в магическую силу дерева — идол, таким образом, соединял в себе силу дерева и божества.

Все известные сохранившиеся до наших дней славянские идолы были найдены на побережье Черного моря и в Приднестровье. Они изображают бородатого бога с мечом у пояса, рогом в правой руке и гривной (ожерельем) на шее. Ученые полагают, что эти идолы были созданы в VI–V веках до н. э. праславянами — земледельцами, которые вели тогда обширную торговлю хлебом с греческими городами. Разумеется, нельзя было назвать того бога, которого изображали эти идолы, но можно наверняка утверждать, что это был земледельческий бог урожая и изобилия (рог символизирует обилие и благополучие), богатства и власти (гривны на шее носили вожди племен), наконец, это бог — воин, возможно, бог грозы. Итак, праславянские боги совмещали в себе черты, со временем развившиеся в образах Даждьбога, Ярилы и Перуна. Представители языческих богов — волхвы — совершали обряды в святилищах, изготавливали идолов и священные предметы; используя магические заклинания, они просили богов о хорошем урожае. Славяне, например, долго хранили веру в волхвов-облакогонителей, которые превращались в волков, в таком облаке поднимались на небо и призывали дождь или разгоняли тучи. Другим

мались на небо и призывали дождь или разгоняли тучи. Другим магическим воздействием на погоду было чародейство — заклинательные действия с чарой (чашей), наполненной водой. Археологами обнаружено несколько таких сосудов, покрытых символическими изображениями календаря (годового цикла или только времени созревания урожая). Водой из этих сосудов окропляли посевы, чтобы увеличить урожай.

Волхвы также изготавливали амулеты — женские и мужские украшения, покрытые заклинательными символами. Умение работать с металлом, ковать, по-старославянски называлось «коварство». Это слово долгое время означало «мудрость», «искусность». В парадные уборы, изготовленные волхвами-кузнецами, облачались для совершения ритуалов, действие которых благодаря этому должно было усиливаться.

Позднее на месте святилищ стали строить храмы. Языческие храмы отличаются от религиозных и имеют совершенно иное значение. Храмы строились не для людей, а для богов, поэтому они не обносились стенами, т. к. боги бестелесны, они свободно могут входить и выходить, им не нужны стены. Прообразом первых храмов можно считать беседку. Сейчас беседка — место отдыха, в язычестве она — место пребывания бога. Языческий храм вписан в природу, здесь опять проявляется мировосприятие человека той культуры: человек не чувствует себя индивидуальностью, он — часть природы, неотделен от нее. Исследователи отмечают скудость изобразительных средств, применяемых при постройке храмов, — все вращается вокруг пропорций и меры, наблюдаются вариации одного и того же стиля (так, высота дорической колонны равнялась размеру мужской стопы умноженной на девять, а коринфская — женской, умноженной на семь). Почти телесная упорядоченность форм. Удивительно то, что, какие бы храмы мы не наблюдали в Греции, Египте, Англии, России, везде они схожи между собой, т. к. отражают одно и то же отношение к миру. Говоря о языческом культе, нельзя не упомянуть о погребальных обрядах, сведения о которых получены как из материалов археологических раскопок, так и из сочинений древних историков. Еще со времен пастушеского быта, вплоть до принятия христианства, наиболее распространенной формой погребения было курганное. Хороня умерших, славяне клали рядом с мужчиной оружие, конскую упряжь, убитых коней и убитую скотину, домашнюю птицу. Тела умерших возлагали на краду (костер), веря, что с пламенем их души сразу попадают в небесный мир; погребальный костер при похоронах знатных воинов был так велик, что пламя его было видно в радиусе 40 км.

Когда хоронили знатного человека, вместе с ним хоронили нескольких его слуг, причем только единоверцев-славян, а не иноземцев, и одну из его жен, которая добровольно соглашалась сопровождать мужа в загробный

мир. Готовясь к смерти, она наряжалась в лучшие одежды, пиновала и веселилась, радуясь счастливой жизни в небесном мире. Во время погребальной церемонии женщину подносили к воротам, за которыми на дровах и хворосте лежало тело ее мужа, поднимали над воротами и она восклицала, что видит своих умерших родичей и велит скорее вести ее к ним. Похороны завершались справой: пином, поминками и тризной, воинскими состязаниями. И то и другое символизировало расцвет жизни, противопоставляло живых умершим. Обычай обильного угощения на поминках дожил до наших дней.

Цвет также был выражением мироощущения язычника. Конечно же, у людей той культуры строение глаз с физиологической точки зрения было таким же, как и у современного человека. Но почему-то в своем художественном видении они опирались в основном лишь на 4–5 цветов — черный, белый, красный, желтый.

Дело в том, что цвет имеет социокультурную окраску. Так, с исторической точки зрения свет и тьма — без сомнения, первичная пара, ассоциации белого и черного берут свое начало непосредственно от их отождествления со светом и тьмой. Переход от жизни к смерти — это переход от света к тьме. Белое — признак божественности и красоты. Белый — «счастливый», «радостный», черный — «несчастливый», «безрадостный». Такое закрепление произошло и в ритуальном применении белого и черного.

Белое используется как защита от зла, оно также символизирует безупречность, непорочность. Белый — это прежде всего праздник гармонии и радости. В отношении пространства этот цвет ассоциируется с югом, так как цвет атмосферы в период между весенним и осенним равноденствием более белесый, чем в любое другое время года. Ассоциируясь с социальным согласием и с югом, белый является также цветом предков, которые обитают в южных районах мира, и с которыми люди должны жить в мире. Это объясняет присутствие белого в культе почитания предков. Животные, приносимые в жертву, должны иметь белую шкуру, в то время как другие подношения состоят из белой просяной муки, растворенной в воде. Белый цвет также связан с домом. Дом — это то место, где должен царить мир. Белый цвет символизирует изобилие и пищу. Черное символизирует смерть. Считалось, что одежда обладает своим могуществом, которое может увеличивать или уменьшать могущество ее владельца. Она является источником силы и в то же время отражает энергию носящего ее человека.

Роль цветов заключается в выявлении «силы», или «энергии» индивида, а также в защите человека от опасностей, исходящих от предметов и существ, с которыми ему приходится сталкиваться. Совершенно белая одежда наделяет одетого в нее превосходством над другими и способностью зачаровывать их. Как правило, ее надевали жрецы при совершении



обрядов или при жертвоприношениях. Она защищала их от опасностей, таящихся в определенных запретных местах и некоторых алтарях. Хлопчатобумажная лента с небольшими клеточками, образующимися пересечением двух белых нитей основы ткани двумя поперечными черными, была предназначена защищать носящего ее от определенных болезней. Мужчины пришивали такие ленты к своей белой одежде в местах, покрывающих наиболее уязвимые части тела — на плечах и ребрах (спереди и сзади), на груди и позвоночнике. Женщины с этой же целью пришивали подобные ленты из хлопка к своим белым набедренным повязкам.

Черный цвет — это цвет севера, сезона дождей, цвет растений и воды. Северные части мира ассоциируются с темнотой. С возвращением солнца в северное полушарие собираются тучи, и небо темнеет. Приходят дожди. Свет теряет яркость по сравнению с предшествующим сезоном. Все просьбы о том, чтобы с небес вовремя пошел дождь и оросил семена, подкрепляются принесением в жертву животных с черной шкурой. Люди надеются, что это привлечет плодородие к их алтарям.

Красный цвет также широко используется. Он символизирует жизнь и силу, значение которой несомненно исходит от его ассоциации с кровью. Красный цвет играл важную роль в целебных магических средствах. Красная одежда всегда была и продолжает оставаться исключительно редкой. В прошлом она предназначалась для царей, лишь царь как верховный правитель и главнокомандующий мог приговаривать к смертной казни и объявлять войну, т. е. вызывать кровопролитие. По этой причине он был единственным мужчиной, имеющим право носить ткани, окрашенные в цвет животворной жидкости. Однако в виде полосок, расположенных на белой одежде в определенном порядке, красное носили кузнецы и старики. В одном случае это соответствовало тому, что кузнецы управляют огнем в своем искусствековки, а в другом — что старики являются носителями иного «огня» — высших знаний и мудрости. Черная одежда является обязательной для всех, кто пребывает в печали или переживает боль. Предполагалось также, что ее должен носить всякий, кто завершил тяжелый труд. Ношение желтой одежды особенно характерно для охотников и подростков, которые недавно подверглись обрезанию. Следует помнить, что желтый является частью диапазона красного цвета. По этой причине он так же ассоциируется с кровью, как и две упомянутые выше категории людей: охотник проливает кровь убитых или животных, а обрезание проливает кровь подростка. Красный цвет — это цвет центра или «вершины» мира. Он ассоциируется с защитой и той частью года, когда солнце «сжигает» все, чего касается. Красный цвет характеризует сухое и жаркое время года, когда так легко потерять самообладание, когда возбуждаются страсти. Так как он связан с таким состоянием ума, то ассоциируется также со справед-

ливостью, которая должна исправить зло. В результате красное стало сопрягаться с вождем, который, подобно солнцу в зените, занимает самое высокое место в социальной иерархии. Красный цвет также является символом войны со всеми ее смертями и кровопролитием. Воин представляется как мужчина с красными глазами. Вождей и воинов боялись, так как они могли пролить кровь тех, кто находился в их власти, боялись и кузнецов, так как они являлись повелителями огня и раскаленного металла, из которого ковали оружие, применявшееся как орудие убийства.

Итак, подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что язычество — это первый, самый ранний этап культуры, через который прошло все человечество. Какой бы народ мы ни взяли, всюду видим одни и те же формы мировосприятия, окрашенные, конечно же, в своеобразные тона. Но переживание мира, отношение к миру было у них одним и тем же. Мир представлялся как законченное материально–духовное целое, как непрерывный круговорот богов и людей, живых существ и стихий. Жизнь была постоянным священнодействием, которое человек боялся нарушить.

## **ГЛАВА 2. РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА**

Религиозная культура возникает тогда, когда язычество по сути себя исчерпало. В собственных недрах языческой культуры появляется анти-мистический дух. Борьба натурализма и мистицизма обескровила язычество и создала предпосылки для новой культуры. Между религиозной и мистической культурой на первый взгляд существуют схожие идеи. На самом деле между ними — принципиальные различия.

Языческие боги не претендовали на роль творцов мира. В религиозной культуре — Бог (как бы повторял трех главных богов язычества) представляет триединство, что соответствует трем формам религиозного верования: первая — Бог Отец, вторая — Бог Святой Дух, третья — Бог Сын. В зависимости от этого сложились три формы веры, увязывающиеся с тремя формами познания Бога: первая — Бог–судья, вторая — благодать Божия разлита по всему миру и присутствует в каждой вещи, третья — верующий и Бог — одно и то же. Эта идея единого Бога явилась основанием новой культуры и нашла свое отражение в научных понятиях, литературных и художественных образах.

Бог — это абсолютно свободная личность, бесконечная сила, совершенный разум и безграничная любовь. Но Бог не может быть чем-то абстрактным, он должен проявить свои свойства, которые будут понятны и эмоционально осязаемы верующими. Чтобы идея была развернута в культуру, должны были возникнуть образы, адекватные сущности Бога. На это и тратятся силы верующих: ученых, художников и т. д. Новая идея вызре-

вала постепенно. В рамках языческой культуры нарастают процессы, связанные с индивидуализацией человека. В результате этих процессов просыпается интерес к внутреннему миру человека.

В разных обществах складываются специфические условия появления новой культуры. Так, в Древнем Риме к I веку н. э. были исчерпаны внутренние ресурсы его функционирования. Рим существовал за счет притока основной рабочей силы — рабов. Римская империя к этому времени расширилась до огромных пределов, и племена, почувствовав слабость империи, остановили ее рост. Таким образом, Рим потерял источник внешней силы и ощутил усталость и бессилие. В это время происходит размывание общественных связей. Человек чувствует себя один на один с миром, вне общества. Общество же воспринимается им как чуждая сила. Вместо идеи коллективного интереса возникает идея отдельного человека. Человек начинает осознавать себя подлинной и единственной ценностью.

В Древней Индии также возникает интерес к внутреннему миру человека (появляются буддизм, индуизм).

В Древней Греции формируется подобное мировоззрение. Перестав ощущать поддержку богов, человек ищет ценностные ориентиры и жизненную опору в самом себе, окружающем мире и общине. Так, Сократ, обращаясь на суде к своему личному богу (даймону), тем не менее идет против мнения государства и общины, считая, что лучше и жить достойно и умереть достойно, чем с «хорошим человеком ни здесь, ни там ничего плохого быть не может». Сократ ощущает себя человеком, который может самостоятельно принимать решения, отвечающие его индивидуальности. Он считает, что если человек сам поставил себя на определенное место, то он должен стоять там до конца, невзирая на смерть.

Такое поведение было абсолютно новым — многие тысячелетия прежде человек отождествлял себя с родом, семьей (позднее с государством) или же считал свое поведение полностью детерминированным судьбой, которую задавали боги. Усилия самого человека могли лишь в незначительной степени повлиять на судьбу, чуть-чуть смягчив ее или усугубив.

Из речи Сократа можно сделать вывод, что, формулируя новую жизненную позицию, он опирается не только на собственные убеждения, но и на объективные обстоятельства, т. е. на внешний мир, противостоящий человеку. Так, Сократ считает, что он — человек хороший, что смерть — это или сон, или продолжение праведной жизни. Сократ поступает как свободный, самостоятельный индивид.

Позднее Платон делает вывод о том, что общественная жизнь и мир идеальны по своей природе.

Так постепенно вырисовывается динамика новой культуры. Возникает идея божественного происхождения мира. Язычник никогда не замыкался

на себе, не отдалялся от природы. В религиозной же культуре человек замыкает мир на себя, он — вне, он — помимо мира, как абсолютная сила. «Мир прейдет, а человек — вечен». Он может построить мир по себе. В новой культуре прослеживается предельное выражение человеческого субъективного духа. Позднее происходит объективация этой идеи в идее Бога. Теперь чувственный мир представляется лишь временным пристанищем человека, в котором он — лишь «гость».

В буддизме мир — «иллюзия». Человек должен быть достойным, чтобы вернуться к Абсолюту. Необходимо было показать бесконечность, сверхчувственность, разумность Абсолюта. Поэтому вся религиозная культура — символична. Реальный мир — это не более чем видимый знак мира невидимого. Так как Бог и сверхчувственные явления не имеют никакой материальной формы, то их нельзя постичь или изобразить натуралистически. Они могут быть изображены лишь символически. Таким образом, темами религиозного искусства становятся Бог, божества, ангелы, святые, душа, тайны мироздания, воплощения, искушения, распятия, спасения.

Искусство дает зримые образы новой модели мира. Оно мало внимания уделяет личности, предметам и событиям реального мира, не допускает ни сатиры, ни комедии, ни эротики. Оно не должно развлекать, веселить, доставлять удовольствие. У него одна задача — приблизить человека к Богу.

Телесная красота уступает место красоте «бесплотной», духовной. Идеал этот удаляется от природных ассоциаций, стремится «развеществовать» материю, с которой работает художник, чтобы просветить ее духом. Как этого достичь?

Христианское искусство с самого начала столкнулось с проблемой изображения божественного, возможной только в земных формах. Существовало табу на антропологическое изображение Бога. Поэтому главное в изображении — символ. Уже в катакомбах мы видим Христа в виде агнца, держащего крест, в виде виноградной лозы, якоря, рыбы. Отрицательное отношение к изображению у первых христиан тесно связано с культом телесности в языческой культуре. Христиане считали плотское грехом. Телесное изображение, по их мнению, — ложь, пустота.

Но переход к символической красоте характерен и для язычества (позднего), когда красота рассматривалась не только с точки зрения формы, но и содержания (эллинизм). Этот-то античный духовный порыв и лег в основу христианства.

Первоначально христиане использовали языческие символы, например, через скульптуру саркофагов передавали христианские темы. Поэтому

скульптура сыграла важную роль в соединении языческого искусства с новой религией.

Живопись также способствовала этому сложному процессу. Так, символом Христа становится Орфей. В росписях катакомб есть изображения Психеи, Амура, Гениев, но несут они уже иную смысловую нагрузку, нежели в язычестве. Позднее появляются изображения, непосредственно связанные с библейскими темами. В них фигурируют такие персонажи, как Ной, Моисей, Давид, Иов, Лазарь и др. Значение этих изображений, наделенных переносным смыслом, в том, чтобы передать идею спасения души. Также в образе Христа делается акцент на его миссии: «пастырь добрый», несущий овцу на плечах. В катакомбах наблюдаются и такие сюжеты, как причащение и почитание Богоматери (Дева Мария с Младенцем), виноградная лоза (так, в Евангелии от Иоанна сказано: «Я есмь истинная виноградная лоза, а отец мой — виноградарь... »).

Христос изображается в виде безбородого юноши — в связи с видениями мучеников, ожидавших второго пришествия Сына Божьего. Об этом свидетельствуют древнейшие письменные источники.

Изменилась и художественная форма, используемая новой культурой. Материальное подчинилось духовному. Форма теперь существует для выражения духа. Фигуры сводятся к простым планам. Изображения больше похожи на «ребусы», которые необходимо узнать.

Христианскому искусству еще предстояло создать свои шедевры и найти подходящие художественные формы для воплощения идеала красоты духовной, для передачи самых отвлеченных идей. Необходимо было не только переработать античные традиции, но освоить художественный опыт восточных стран — Египта, Вавилона, Палестины, Сирии.

К VI веку осмысление закончено. Овеществленные формы теряют свою натуралистическую выразительность. Наиболее ярко это проявляется в религиозной архитектуре. Первые христиане не ощущали надобности в построении храма. Им казалось невозможным вместить в простое здание такое существо, как Бог. Но перед церковью встает задача обратить в христианство большее число людей. Однако адекватной архитектурной формы не было. Античный храм, имея великолепно разработанный внешний облик, «выявляется вовне». К тому же молящиеся находились не в нем, а снаружи. Христианский храм приобретает иное значение: строгость и сдержанность внешнего вида уподобляются праведному христианину, заключающему внутри себя полноту духовного бытия. Акцент переносится на внутренний облик здания, что связано с чрезвычайной ценностью внутренней жизни каждого верующего.

Первоначально для церкви использовали в основном такой тип общественного здания Римской империи, как базилика. Но и здесь, еще в рам-

ках старого, осуществляется отход от телесной, пластически выраженной красоты античности, и устремление к красоте «развеществленной» материальности. Дальнейшие поиски приводят к тому, что стена приобретает легкость и невесомость, она как будто не подвержена силе земного притяжения, материя преобразуется и просветляется духовно.

Колонны не демонстрируют теперь своей телесности: их делают гладкими, полированными, без каннелюр. Массы теряются, уступая место пространству, их стараются ограничить и вытеснить на периферию восприятия. Колонны, несущие арки, становятся более тонкими и сильнее выпячиваются вверх по сравнению с античными. Этим устраняется излишняя массивность архитектурного материала. Мягкий изгиб противоположен телесной ломке прямого угла, образуемого элементами ордера.

Теперь в базилике «вместо твердого стояния на земле» наступает тихое парение в пространстве.

Свой завершенный вид такое одухотворенное парение получило в тех византийских купольных храмах, в которых осуществилось соединение центральной купольной архитектуры с базиликой.

Храм — сотворенный Богом мир. В нем усматривается стремление сближения архитектурного образа храма с образом Вселенной. Собственно же купола — трактовка неба. Символика купола — трактовка неба как свода.

Однако из уподобления мироздания храму постепенно вырастает обратная аналогия: зодчими возводятся храмы, соответствующие религиозным представлениям о Вселенной. Соответствие архитектурного образа храма образу мироздания обнаруживается также в распространении формы креста в планах культовых построек. Символика креста имеет два аспекта: 1) сюжетный — ассоциируется со смертью Христа; 2) структурный — характеризует ориентацию в жизненном пространстве людей того времени (4 стороны света). Существовала и иная символика креста: 4 столпа, 4 Евангелия. Интересно, что крест отражает и пространственно-временную сущность мира: история человечества началась на Востоке, а затем перенеслась на Запад.

Человек жил между этими полосами добра и зла, находясь в ожидании Страшного Суда, конца времен.

Возможно, последняя универсальная значимость крестовой символики для средневековой луковицы была связана с тем, что она вобрала в себя важный принцип христианской модели мироздания, представив их «емкую геометрическую формулу».

Вся Вселенная должна быть храмом, и в него должно войти все человечество. В храме — надежда на грядущее, умиротворение, победа над

злом, против всеобщей вражды. Это идеал. Это иная действительность, которой в настоящее время нет.

Византийский купол символизирует собой свод небесный, покрывающий землю. Готический — стремление ввысь. Наша луковица — идея глубокого горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным к потустороннему. Это как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. Гигантская свеча, горящая к небу (золотые луковицы). Многоглавие — многосвечники.

Это молитвенный подъем, как видение града Божьего. Кроме утилитарного есть эстетическое значение луковицы, соответствующее определенному религиозному настроению. Внутри древнерусского храма луковичные главы сохраняют значение купола, т. е. свода небесного. Как с этим совмещается внешнее — пламя кверху?

Внутренняя архитектура выражает идеал храма, в котором обитает сам Бог, и за пределами которого ничего нет. Естественно, что тут купол должен выражать собой крайний и высший предел Вселенной, ту небесную сферу, где царствует сам Бог.

Снаружи: иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени.

Таким образом, между внутренним и внешним существует соответствие. Через это видимое горение Небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода.

Кроме храмов символы новой культуры реализовывались в мозаике и фресках. Здесь также присутствует язык символов (многозначность). Изображению тела отводится совсем иная роль, чем в классическом идеале. Оно закрывается складками тяжелых одеяний. Окружающий предметный мир — неинтересен. Главное — лицо. Одухотворенность ликов являет нам богатство и глубину внутренней жизни образа. Особенно приковывают внимание к себе большие, широко раскрытые глаза: ведь между молящимися и изображенным святым происходит некий мистический диалог. Верующий встречается глазами с ликом святого, который своим взглядом как бы отвечает на обращенный к нему взгляд молящегося, т. е. при помощи мозаики осуществляется то самое просветление материи духом, ее «развеществление». В процессе становления христианского искусства решается проблема воссоздания сверхчувственной реальности в пределах «земного» мира. Внешне такое искусство просто, аскетично, традиционно и духовно. Оно не предназначено ни для славы, ни для известности, ни для прибыли, ни для наслаждения. Отсюда его анонимность. Художники составляли

гильдии. Всей коммуной строили соборы и церкви. Верующие мастера не старались закрепить свои имена за творениями, за редким исключением мы не знаем даже самых выдающихся строителей.

Одним из величайших открытий религиозной культуры была икона. Говоря о великих произведениях живописи, Шопенгауэр предлагает относиться к ним как к высочайшим особам. Было бы дерзостью, считает он, если бы мы сами первые с ними заговорили. Вместо этого нужно почтительно стоять над ними и ждать, пока они удостоят нас с вами заговорить.

Так и икона, глядя на которую, мы не можем постигнуть ее тайны, так как огромное расстояние разделяет нас. В строгих ликах есть что-то одновременно влекущее и отталкивающее. Сложенные персты зовут и в то же время преграждают путь. Чтобы следовать их призыву, нужно отказаться от целой жизни, которая фактически господствует в мире.

Чему же преграждают путь иконы? Плоти, которая убивает, чтобы пожираться, усладить себя. Более того требуют, чтобы мы оставили за порогом всякую житейскую пошлость.

Что притягивает нас в иконе? Тайна сочетания высшей скорби и высшей радости. Открыть тайну, значит открыть смысл иконы. В этом проявляются две стороны одной и той же религиозной идеи: 1) нет Пасхи без Страстной недели; 2) нет Воскресения без Голгофы. В иконе соединены два мотива: скорби и радости. Скорбь — подготовка к радости. Но подготовка победы богочеловека над зверем должна быть подвигом, человек не может войти в храм Божий таким, каков он есть сейчас, в своей самодовольной плоти. Вот почему иконы нельзя писать с живых людей. Икона не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И так как этого человечества мы пока не видим, а только угадываем, — икона может служить лишь символическим его изображением. В иконе мы видим истонченную телесность. Как это понимать?

Истонченная телесность — отрицание того биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую заповедь. Ею оправдывается жестокое отношение к животным, войны против других народов и т. д. Изможденные лики святых противопоставляют кровавому царству новую норму жизненных отношений. Воздержание от еды, особенно от мяса, тут достигает двоякой цели: 1) смирение плоти служит условием одухотворения человеческого облика; 2) оно тем самым подготавливает грядущий мир человека с человеком и низшей тварью.

Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, иссохшими. На самом деле, именно благодаря восприятию изображения во плоти, в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни.



Традиции и условность формы ограничивают свободу иконописца. Движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы напоминать обыкновенных людей. Остается взгляд, выражение глаз, т. е. высшее средоточие духовной жизни человека. Здесь во всей поразительной силе сказывается то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он не казался. Необычайная сила надежды — в глазах. Тело, руки, ноги неподвижны. Шествие святых выражается исключительно глазами, в которых — внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели. Но именно через эту неподвижность передается мощь духовного напряжения, движения духа. Мир телесный — лишь оболочка. Создается впечатление, что вся телесность замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. Но это не прекращение жизни, а ее высшее напряжение.

Радость выражается в неподражаемых красках. В них — новое жизненное понимание, идущее на смену зверопоклонству. Самая скорбь превращается в радость. Подъем изображается также и самой архитектурой храма, его пестрыми изразцами, красочными узорами, цветами. Это мысль о блаженстве, которое вырастает из страданий, о новой храмовой Вселенной, которая все уносит кверху. Она возвещает тот жизненный путь, который должен прийти на смену звериному, имевшему безграничное господство над низшей природой и человеком, как его противоположность. Это новый миропорядок, где прекращается борьба за существование.

Изображение зверей, птиц, растений в храме не реально, а идеализировано. Храм — это собор, где собираются ангелы, святые, вокруг них — растительность, животные. Это восстановление того райского отношения, которое существовало когда-то между человеком и тварью. Это новый план бытия, где закон взаимного пожирания побеждается в человеческом сердце через любовь и жалость.

Это новое в человеке и открывается в иконе. Центром изображения является Христос и Богородица с младенцем. Мир — это не хаос, и мировой порядок. Есть любящее сердце, которое должно собрать вокруг себя Вселенную. В иконе побеждается царство смерти. Это ответ на терзания, слезы души человеческой. Язык иконы непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, мечтающему о материальном благополучии. Но он становится источником жизни, когда у людей разверзается бездна под ногами.

Храмы и иконы на Руси воплотили вечное содержание: это сила, которая выпирала из земли, зажигая огненные языки над пленным космосом. «Дни тяжких испытаний» — для нас правило. Сейчас на Руси также царят хаос и бессмыслица. Икона же возвещает конец этому.

На иконах изображались также и святые: пророк Илия, Георгий Победоносец, Флор и Лавр, на первый взгляд как будто похожие на языческих богов. Но вместе с тем, здесь появляются новые черты: аскетизм, характерный для иконы, а также подчинение их соборному целому.

Таким, например, предстает образ Георгия Победоносца. Ослепительное сияние белого коня, огненный пурпур мантии, копье, поражающее дракона, указывают на одухотворенный образ Божьей грозы. Аскетизм всадника, конь — явление сознательной силы: это духовное выражение его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно ждут от него откровения. Над грозой — благословляющая с небес десница, которой подчиняются и всадник, и конь.

Победа над язычеством видна и в иконах Флора и Лавра, написанных как будто в сказочном стиле, которые сохраняют народный крестьянский облик. Но эти святые, властвуя над конями, сами имеют своего руководящего ангела, изображенного на иконе. Глаза просветляются молитвенным горением, которое уносит их в запредельную даль. Они не самостоятельные носители силы небесной, а милосердные ходатаи о нуждах земледельца, боящегося потерять лошадь. Налицо одновременно отрешение от здешнего и моление о здешнем.

В соборном целом каждый из святых имеет свое особое место в иконостае (иерархия около Христа) и все они одухотворены стремлением к Христу, склоняясь перед ним, подчиняясь ему.

Краски на иконе также имеют символическое значение, с их помощью иконописец разделяет мир на два мира. Здесь нет случайных красок. Золото имеет духовное значение, все прочие краски ему подчиняются. Все краски радуги меркнут перед ним. Этот солнечный свет носит название ассиста и представляет собой воздушную паутинку тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Божество является источником этого света. Ассистом просветляется то, что уже вошло в божественную жизнь: ризы Богоматери после успения, ангельские крылья, верхушки райских деревьев, вид живого света. Именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего.

Наш мир лишь подражает пламени, но озаряется им на той предельной высоте, которой достигают лишь вершины церковной жизни. Ассиста нет, когда, например, изображается мирская жизнь Христа. А когда прославляется земная жизнь Христа — возникает золотой божественный свет.

Многообразие голубых, голубоватых, зеленоватых тонов на иконе означает моменты одухотворения. Интересен пурпурный цвет, символизирующий премудрость. Премудрость — это тот замысел Божий о творении, благодаря которому все вызывается из небытия, из мрака. Вот почему Со-

фия изображается на ночном фоне. Пурпур — это Божия заря, восход вечного солнца над тварью. София — это то, что предшествует дням творения. Такой цвет был найден, скорее, непосредственным озарением художника: солнце, восходя из мрака или во мрак уходя, окрашивает небо в пурпур — это заря.

Икона обладает обратной перспективой, и рисунок на ней строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя место, т. е. каждая деталь написана с особой точки зрения. Также нет фокуса света, противоречивость освещения в разных местах иконы не случайность, а цель — достижение максимума художественной изобразительности.

Выражает ли перспектива природу вещей? Есть ли перспективный мир? Истинный ли это образ мира? Или одна из многих конструкций, свойственная этому времени, придумавшему такой способ описания мира? Если проследить исторически, то можно заметить, что вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы. Лицо и ноги изображены в профиль, тело и плечи — в фас. Между тем мы видим правдивость портретных и жанровых скульптур, что говорит об огромной наблюдательности египетских художников. Хотя египтяне уже обладали геометрическим представлением о перспективе, в изобразительном искусстве они им не пользовались, очевидно, из религиозных соображений. В иконе изображается природа вещей не материального, а духовного мира. Здесь законы перспективы ни к чему. Они нужны лишь при изображении реальности.

Впервые перспектива появляется в греческом театре (декорации), т. е. в театральной технике, а не в живописи. Это не символ, а скорее декорация, которая заменяет, насколько возможно, реальность; это лишь внешнее подобие, а не образ предмета.

В храме главная тема разворачивается по всем стенам: он как бы организует время, что означает единство события. Храм — это не музей, а единое произведение.

Бытие состоит из природы и человека. Но они не сводятся друг к другу. Это райская гармония внешнего и внутреннего. В светской картине есть разделение на живопись и портрет, природу и человека.

Икона же есть равновесие обоих начал. Икона имеет предтечу в культуре усопших. Маска покойного — не сокрытие его, а раскрытие его духовной сущности: «Вот мой отец», а не «вот краска на лице моего отца». Это уже явление небесное, это уже не изображение, а сам покойный.

Свет в иконе является онтологически активной силой: на какой предмет он падает, там и возникает мир, то и начинает существовать. Пока вещь не освещена светом, её нет. Поэтому при написании иконы наносились вначале темные краски, затем они высветлялись.

Изображение Христа носило также символический характер. Тело его не индивидуально, а сверхприродно. В его гармонии нет диссонансов. Поэтому обычные изобразительные средства искусства здесь бессильны. Нужно было написать образ, который есть в каждом человеке, Христос — это истинный образ человека, это дух, а не тело. Но Христос не может быть изображен в своей истине и славе, иначе художник должен быть равен Христу. Это очень трудная задача для художника.

Бог открывает себя в творчестве человека, поэтому от иконописца требуется религиозный подвиг. Существовал строгий канон в написании икон. Канон — это внутренняя норма. Но в то же время это не просто копирование, а творчество мастера. Мастер — не художник, а проводник идеи Бога. Поэтому прежде чем начать писать икону, иконописец долго к этому готовился, духовно просветлялся. Постился, чтобы одухотворить тело, молился, каялся. И только после этого мог приступить к работе. Есть еще один существенный момент, который необходимо отметить. «Вся русская иконопись, — по верному замечанию русского философа кн. Е. Трубецкого, — представляет собой отклик на... беспредельную скорбь существования(30, с. 39). Икона глубоко выстрадана, она видела много терзаний народной души, слез. Она давала почувствовать незыблемую точку опоры, «спокойствие святыни над нашим страданием и скорбью». И она давала радостное видение, «что зверь не есть все во всем в мире, что над его царством есть иной закон жизни, который восторжествует». (Там же).

Религиозная культура не является чем-то единым, монолитным. Она представляет собой множество модификаций. Так, протестантство отказывается от образа, протестанты — иконоборцы. Римско-католическая церковь пошла по облегченному пути. В XIII веке она поставила вопрос о том, изобразим ли Бог? Изображение Бога оказалось второстепенным, «не касающимся ни одного основного пункта веры». На Западе иные принципы искусства, иное его восприятие. Здесь — некое общее понятие христианства, индивидуальная интерпретация религии. Просматривается аналогия Бога с природой, а церкви с государством.

В православии главным является идея соборности, в католичестве — фигура Папы. В католичестве изображение Святой Троицы выражает то, что невидимо (голубь, Отец старше Сына). В православии это считается своеволием. Сошествие Святого Духа — установление католической церкви. Православный строй церкви — это ее единство во множестве, святость, соборность, воссоединение мира и человека (после грехопадения). Запад же пошел по пути внешнего описания событий.

Поэтому в христианстве как бы два искусства, которые выражают различное восприятие одного и того же: 1) обожение твари — как основная цель (Восток); 2) отвержение обожения, приноравливание откровения к

природным человеческим данным (Запад). На Западе — снижение евангельских истин до категорий земного общества. Так оно постепенно возвращается к чувственным формам в искусстве, с которыми боролось раннее христианство. Когда однажды русский философ С. Булгаков, будучи неверующим юношей посетил Дрезденскую галерею, на него сильное эмоциональное впечатление произвел образ Мадонны на картине Рафаэля «Сикстинская мадонна». Затем, став православным священником, он писал: «Не туда попал, не увидел Богоматери, а лишь человеческую красоту. Безблагодатность — невозможность перед ней молиться».

В иконе всегда есть преодоление натурализма, видение сверхприродного, благодати мира. Ренессанс создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения. «Его красота — не святость, но демоничность, двусмысленное начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев». Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, что она «спасет мир», ибо сама нуждается в спасении. Такое искусство фамильярничает с Божеством! Оно подготовило торжество языческого мироощущения. Красота, двусмысленная и обольстительная, застилает здесь мировой дух, искусство становится магией красоты. Возникает своеобразное человекобожие: изображения, писанные по воле человека. За иконы шли на смерть и пытки не как за произведения искусства, раскрашенную доску, а за исповедание веры через образ.

На Западе христианство приняло другую форму. Возникло «богословие освобождения». Вопросы экономические, политические, психологические заменили христианское видение мира, служение Богу. Внешний авторитет уступил место внутреннему совершенству.

Конечно, религиозное искусство не могло игнорировать художественного наследия античности. Однако в процессе его заимствования христианство восприняло известные зачатки натурализма. Несмотря на длительный процесс ассимиляции, скрытому натурализму удавалось прорываться всякий раз, как только происходило ослабление духовного сознания.

В то время как искусство языческой культуры, строго говоря, нельзя разделить на сакральное и мирское, христианский мир всегда имеет, наряду с искусством собственно сакральным, искусство религиозное, использующее более или менее «светские формы».

Искусство, истоки которого лежат в поистине христианском вдохновении, происходит от известных образов Христа и Богоматери, имеющих сверхъестественную природу. Наряду с этим искусством продолжают существовать ремесленные традиции, и они становятся христианскими.

Эти два течения — традиционное искусство иконописи и ремесленные традиции вместе с литургической музыкой, развившейся из пифагорейского наследия, являются единственными элементами в христианской культу-

ре, достойными называться «сакральным искусством». То же самое можно сказать о зачатках философского рационализма, скрытых в христианской мысли.

Традиция сакрального образа «истинной иконы» является по существу теологической, а её источники — одновременно историческими и сверхъестественными, в соответствии со специфической природой христианства.

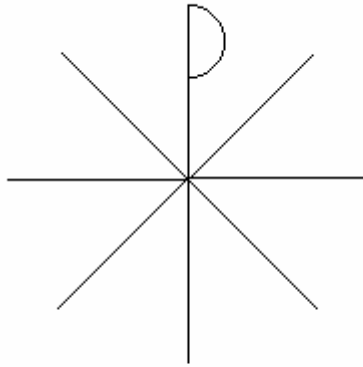
Что касается ремесленной традиции с её дохристианскими корнями, то она прежде всего космологична, поскольку работа ремесленника вполне естественно имитирует образование Космоса из Хаоса; поэтому её видение мира не связано непосредственно с христианским откровением, христианский язык не является априори космологическим.

Тем не менее слияние ремесленного символизма с христианством было жизненной необходимостью, поскольку церковь нуждалась в изобразительном искусстве для того, чтобы облечь себя в видимые формы, и, усваивая ремесла, она не могла не воспринять те духовные потенции, которые в них содержатся. К тому же ремесленный символизм являлся фактором равновесия в психической и духовной структуре христианского города; он, можно сказать, компенсировал одностороннее давление христианской морали, аскетичной как таковой, открывая божественные истины в свете относительно «не-моральном». Проповеди, настаивающей на том, что следует делать всякому, кто желает стать святым, ремесленный символизм противопоставляет видение космоса, который свят своей красотой; он заставляет человека естественно и почти произвольно приобщаться к миру святости.

Очистив ремесленное наследие от искусственных наслоений, навязанных ему греко-римским натурализмом, как бы опьяненным человеческой славой, христианство высвободило сохраненные в этом наследии неуязвимые элементы, вновь утверждающие законы космоса. Заслуживает внимания то, что обычная форма христианского храма закрепляет не образ греко-римского святилища, а формы базилики с апсидой и купольных сооружений, которые не появляются в Риме до сравнительно позднего периода.

Точку соприкосновения между чисто христианской традицией, теологической в своей основе, и дохристианской космологией можно обнаружить в христианских символах катакомб, и особенно в монограмме в форме колеса с шестью или восемью спицами. Известно, что эта монограмма, которая восходит к древнейшим временам, составлена из греческих букв («хи» и «ро») — либо самих по себе, либо объединенных крестом. Когда этот знак вписан в круг, он принимает форму космического колеса; иногда он заменяется обычным крестом, вписанным в круг. Не вызывает сомнения солярная природа этого круга: на некоторых христианских надписях в ка-

такомбах круг испускает лучи, имеющие руки — элемент, проистекающий от солярных эмблем Древнего Египта. Кроме этого, благодаря петле «р», украшающей вертикальную ось подобно полярной звезде, монограмма, соединенная с крестом, обнаруживает взаимосвязь с петлевым крестом АНХОМ.



#### **Монограмма Христа из катакомб (по Оскару Бейеру)**

Колесо с восемью спицами, образованное сочетанием креста и монограммы, аналогично розе ветров, диаграмме из четырёх основных и четырёх промежуточных сторон неба.

Не следует упускать из виду, что для древних народов, как и для людей средневековья, физическое пространство, рассматриваемое во всей совокупности, всегда является воплощением «духовного пространства». Поистине оно не является ничем иным, потому что его логическая однородность настолько же присуща духу познающего, насколько и физической реальности.

Монограмма Христа зачастую расположена между буквами «альфа» и «омега», обозначающими начало и конец. Комбинация креста, монограммы и круга символизирует Христа как духовное единство Вселенной. Он есть все. Он представляет собой начало, конец и вечный центр. Он является «победоносным» и «непобедимым» Солнцем; Его крест господствует над Космосом; Он — космический судья (в ортодоксальном празднике Воздвижения Креста Господня литургия возвеличивает универсальную силу креста, который «заставляет заново расцвести нетленную жизнь, дарует божественность живым созданиям и, в конце концов, низводит дьявола на землю). В этих словах можно заметить аналогию с деревом жизни, неиз-

менной осью космоса. Вследствие этого данная монограмма является также символом победы.

Слияние с христианством ремесленных традиций, со всем их космологическим мировоззрением, было подготовлено самой судьбой благодаря введению солнечного календаря Юлием Цезарем, вдохновленным египетской наукой, а также переносу юлианского календаря и основных солнечных праздников в христианский литургический год.

Связь с космическими циклами является основополагающей в ремесленных традициях, и особенно в архитектуре, в чем можно убедиться на примере построения храма. Христианская архитектура закрепляет основную схему креста, вписанного в круг. Эта композиция является одновременно символом Христа и «синтезом» космоса. Круг представляет собой всеобъемлемость бытия, и в то же время это небесный цикл, естественное деление которого обозначено крестом кардинальных осей и отражено в прямоугольной форме храма. План церкви придает особое значение форме креста, и это соответствует не только специфически христианскому смыслу креста, но также и его космической роли в дохристианской архитектуре. Крест кардинальных осей является связующим элементом между кругом неба и квадратом земли; и христианское мирозерцание в особенности отдает предпочтение роли, играемой Божественным Посредником.

Символика христианского храма основана на аналогии между храмом и телом Христа в соответствии со словами из Евангелия: «Иисус сказал им в ответ: разрушьте храм сей, и Я в три дня его воздвигну. На это сказали Иудеи: «Сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня его воздвигнешь? А Он говорил о храме тела Своего».

Отцы церкви говорят, что сакральное здание символизирует, прежде всего, Христа как Бога, проявленного на земле; в то же время оно представляет Вселенную, созданную из видимых и невидимых субстанций, и, наконец, человека. Святая святых символизирует дух, неф — разум, алтарь — и то и другое. Храм — это прежде всего «нисхождение» Слова в человеческую форму. Воплощение Слова само по себе является жертвоприношением, не только в силу страстей Господних, но главным образом потому, что Божество приводится в состояние чрезвычайного «уничтожения» в результате нисхождения в человеческую, земную форму.

Подобно космосу, храм создается из хаоса. Строительные материалы, дерево, кирпич или камень соответствуют пластической субстанции мира. Мастер, обрабатывающий камень, видит в нем материю, которая участвует в совершенствовании мира только в том смысле, что приобретает форму, обусловленную Духом. Инструменты, используемые для обработки грубых материалов, соответственно символизируют божественные «инструменты», которые «формируют» космос из бесформенной материи.



В этой связи можно вспомнить о том, что в самых разнообразных мифологиях инструменты отождествляются с божественными атрибутами; вот почему посвящение в ремесленные таинства тесно связано с заботой о ремесленных инструментах. Поэтому можно сказать, что инструмент значимее художника, в том смысле, что его символика выходит за пределы личности как таковой; он подобен видимому знаку духовной одаренности, связующей человека с его божественным прообразом, Логосом.

Учение, передаваемое из поколения в поколение ремесленными корпорациями, было скорее наглядным, нежели словесным или теоретическим. Исключительно практическое применение элементарных геометрических принципов, по всей видимости, спонтанно побуждало в мастерах вместе с даром созерцания некоторые «предчувствия» метафизической реальности. Использование измерительных инструментов, рассматриваемых как духовные «ключи», очевидно, содействовало в дальнейшем осознанию строгой непреложности универсальных законов.

Работа мастера становится ритуалом. План византийских церквей разделяется на хор (адитон), к которому имеют доступ только священники с сопровождающими их дьяконами и псаломщиками, и неф, предназначенный для всей общины. Хор сравнительно невелик; он не образует единого целого с нефом, который вмещает всю массу верующих, стоящих перед иконостасом. Иконостас имеет три двери, в которые входят и из которых выходят священники, возвещая о различных этапах Божественной драмы. Дьяконы пользуются боковыми входами; и только священники в особые моменты, например при внесении священных предметов или Евангелия, могут проходить через «царские врата», которые предстают символом солнечных, или Божественных врат.

Некоторые исследователи утверждают, что форма иконостаса с его небольшими колонками, обрамляющими иконы, произошла от формы сцены древнего театра. Эта сцена имела заднюю стенку, подобным же образом украшенную изображениями и имеющую двери, через которые входили и выходили актеры. Дело в том, что форма древнего театра была связана с космическим образцом, и двери задней стенки уподоблялись «вратам небес», через которые боги нисходят на землю, а души возносятся к Небесам.

Обычно купол имеет более или менее концентрическую форму, что соответствует созерцательному характеру Восточной церкви: пространство как бы свернуто в самом себе и выражает беспредельность круга или сферы.

Латинская литургия стремится дифференцировать архитектурное пространство в соответствии с крестом, образованным осями, и таким образом сообщить пространству нечто от природы движения.

В романской архитектуре неф постепенно удлиняется — это путь паломничества к алтарю, к Святой земле, к раю. Более поздняя готическая архитектура максимально удлиняет вертикальные оси и заканчивает вовлечением горизонтального развития в единую великую устремленность к небесам. Постепенно различные ответвления креста включаются в обширный неф с пронизанными арками внутренними и прозрачными наружными стенами.

Крипта и пещера являются моделями латинских святилищ расцвета средневековья; средоточие этих святилищ находится в святой святых, сводчатой апсиде, окружающей алтарь, подобно сердцу, замыкающему в себе Божественную Тайну; их свет — это свет свечей на алтаре, ибо душа освящается изнутри.

Готические соборы воплощают другой аспект мистического тела церкви или тела человека, освобожденного от грехов, его преобразование светом Благодати. До такой степени «прозрачной» архитектура смогла стать только благодаря разделению структурных элементов на ребра и мембраны: ребра принимают на себя статическую функцию опоры, мембраны — функцию покровов. Это в известном смысле переход от статического состояния минерального мира к состоянию мира растительного; недаром готические своды напоминают чашечки цветов.

«Прозрачная» архитектура была бы невозможна без искусства стеклодува: витражные окна делают наружные стены прозрачными, гарантируя в то же время сокровенность храма. Свет, преломленный цветными стеклами, больше не отражает грубый внешний мир, это цвет надежды и блаженства. В то же время цвет стекла сам становится светом, точнее, дневной цвет раскрывает свое внутреннее богатство благодаря прозрачному сверкающему цвету стекла; так Божественный Свет, который сам по себе ослепляет, смягчается и становится Благодатью, преломляясь в душе.

Искусство цветного стекла полностью согласуется с духом христианства, поскольку цвет соответствует любви, как форма — познанию. Разделение единого и единственного света в многоцветной субстанции окон напоминает онтологию Божественного Света.

Преобладающий цвет окна — синий, цвет бездонной глубины и небесного покоя. Красный, желтый и зеленый используются сдержанно и потому кажутся тем более драгоценными; они вызывают образы звезд или цветов, драгоценных камней или капель крови Иисуса. Преобладание синего цвета в средневековых витражах рождает свет — безмятежный и тихий.

Так искусство цветного стекла относится к техникам, направленным на трансформацию материалов: металлургии, глазурованию и изготовлению красок и красителей с использованием жидкого золота. Все эти техники взаимосвязаны через общее наследие ремесла, восходящего к Древнему

Египту, с алхимией как духовным его дополнением; грубый материал — это образ души, которая должна быть преобразована Духом. Превращение свинца в золото в алхимии, по-видимому, предполагает нарушение естественных связей, так как, говоря языком ремесленника, оно выражает преобразование души одновременно естественное и сверхъестественное. Естественно это преобразование потому, что душа предрасположена к нему, а сверхъестественно потому, что истинная природа души, или подлинное её равновесие, заключается в Духе точно так же, как истинной природой свинца является золото, но переход от одного к другому, от свинца к золоту или от неустойчивого и разобщенного эго к его нетленной и единственной сущности, возможен только благодаря своего рода чуду.

Благороднейшим ручным ремеслом, поставленным на служение церкви, является ремесло золотых дел мастера, создающего священные сосуды и предметы ритуала. В этом искусстве есть нечто солнечное: золото родственно солнцу, и потому утварь, созданная золотых дел мастером, обнаруживает солярный аспект литургии.

Традиция сакрального изображения связана с устоявшимися прототипами, имеющими исторический аспект. Она содержит в себе доктрину, то есть богословское определение сакрального образа, и художественный метод, который позволяет воспроизвести прототип в форме, соответствующей его смыслу. В свою очередь, художественный метод предполагает существование духовной дисциплины.

Среди прототипов, передаваемых в христианском искусстве из поколения в поколение, наиболее значимым является «нерукотворный» образ Христа на Плащанице. Говорят, что Христос передал Свой образ, чудесным образом запечатленный на куске ткани, посланникам эдесского царя Авгаря, который попросил у Него портрет. Плащаница хранилась в Константинополе до тех пор, пока не исчезла при разграблении города крестоносцами. Другой прототип, не менее значимый, образ Богоматери, приписываемый св. Луке; он сохранился в многочисленных византийских репликах. Латинское христианство также имеет свои образцы, освященные традицией, такие, как например Святой Лик из Лукки, который представляет собой вырезанное из дерева распятие в сирийском стиле, приписываемое легендой Никодиму, ученику Христа.

«Подлинность» подобных реликвий, естественно, нельзя доказать исторически; возможно, их не следует понимать буквально, их задача подтвердить авторитет традиционных источников, о которых идет речь. Что касается обычного традиционного изображения Христа, то его достоверность подтверждается тысячелетием христианского искусства, и одно только это является мощным аргументом в пользу этой достоверности, так как если подлинность не отрицается для всего этого ряда, то надо при-

знать, что дух, присутствующий в традиции в целом, в скором времени исключит ложное физическое изображение Спасителя.

Изображение Христа на некоторых саркофагах периода упадка Римской империи явно противоречат этому так же, как натуралистические портреты Ренессанса, ибо последние уже не принадлежат христианской традиции, тогда как первые еще не вошли в неё. Следует заметить также, что отпечаток, сохранившийся на святой Плащанице из Турина, детали которого стали ясно просматриваться только благодаря современным методам исследования, своими характерными особенностями поразительно напоминает «нерукотворный» образ.

Все приведенные соображения по поводу традиционного изображения Спасителя в равной мере применимы к образу Богородицы, приписываемому св. Луке. Некоторые другие типы иконы, например изображение «Богородицы Знамение», представляющее Святую Деву в молитвенной позе с медальоном Христа Эммануила на груди, или фигурные композиции, некогда украшавшие стены церкви Рождества в Вифлееме, убедительны даже при отсутствии традиции, определяющей их источник и по причине своей духовной ценности и очевидной символики, свидетельствующих об их «божественном» происхождении. Некоторые варианты этих прообразов были канонизированы Восточной ортодоксальной церковью вследствие чудес, сотворенных благодаря их вмешательству или из-за их богословского или духовного совершенства; и эти варианты, в свою очередь, явились образцами для икон. (Это последнее обстоятельство связано с прославленной иконой святого Андрея Рублева, изображающей трех ангелов, посетивших Авраама.) Сам по себе этот мотив восходит к древнехристианскому искусству. Он представляет исключительно традиционную иконопись.

Весьма показательно для христианского искусства и для христианского взгляда вообще, что эти сакральные образы имеют сверхъестественное происхождение, которое, следовательно, является тайным и в то же время историческим.

Этот факт очень усложняет связь между иконой и её прообразом: с одной стороны, чудотворный образ Христа или Богородицы — это произведение искусства, оригинальное по отношению к своей копии; с другой стороны, чудотворный портрет по своей природе — не более чем отражение, или символ вечного архетипа, т. е. — подлинной природы Христа или Его матери.

Положение искусства в данном случае точно соответствует ситуации в религии, поскольку христианская вера практически связана с определенным историческим событием — нисхождением Божественного слова на землю в форме Иисуса, хотя по существу эта форма обладает внеисторическим измерением.

Искусство, которое руководствуется духовным сознанием, стремится упрощать черты сакрального образа и сводить их к существенным характеристикам, но это совсем не означает, как иногда предполагают, жесткости художественного выражения. Внутреннее видение, ориентированное на небесный архетип, всегда может сообщить произведению неуловимое качество, проникнутое безмятежностью и полнотой. С другой стороны, в периоды духовного упадка неизбежно проявляется элемент натурализма. Этот элемент, в любом случае, содержался в скрытом состоянии уже в греческом наследии западной живописи, и его проникновение, угрожающее единству христианского стиля, стало ощущаться гораздо раньше Ренессанса. Опасность «натурализма» или произвольной напыщенности стиля, подменяющей духовную неуловимость образа чисто субъективными качествами, становилась все более реальной потому, что общественные страсти, сдерживаемые непоколебимыми библейскими традициями, находили отдушину в искусстве.

С тем же успехом можно сказать, что христианское искусство является чрезвычайно хрупким предметом и может сохранить свою целостность только ценой неослабной бдительности. Когда оно искажается, идола, которых оно тогда сотворяет, воздействуют, в свою очередь, преимущественно пагубным образом на общественную мысль. Отсюда — огромная ответственность ложится на духовенство, независимо от того, является ли художник простым ремесленником или гением.

Византийский мир осознал все значение сакрального искусства только в результате споров между иконоборцами и иконопочитателями, и в значительной степени благодаря угрожающему приближению ислама. Непреклонная позиция ислама по отношению к образам создавала необходимость некоего подобия метафизического оправдания сакрального образа со стороны находящейся в опасности христианской общины. Это был повод напомнить, что почитание образа Христа не только допустимо, но и является свидетельством самого христианского догмата — о воплощении Слова.

В своей трансцендентной сущности Бог не может быть изображен, но человеческая природа Иисуса, которую Он получил благодаря Своей Матери, не является недоступной для изображения; человеческая форма Христа таинственным образом соединена с Его Божественной Сущностью.

На первый взгляд такое оправдание иконы относится только к её существованию, но не к её форме; однако приведенный аргумент подразумевает развитие учения о символе, которое должно определить всю ориентацию искусства: Слово — это не просто возвешение о Боге, одновременно вечное и преходящее, это в равной степени и образ Бога, по словам св. Павла, т. е. оно отражает Бога на каждом уровне проявления. Таким образом, са-

кральный образ Христа является только заключительной проекцией нисхождения Божественного Слова на землю.

Второй Никейский собор (787 г.) утвердил правомерность иконы в качестве молитвы, адресованной Деве, которая, будучи субстанцией воплощения Слова, является также подлинной причиной его изображения.

Символ двулик. С одной стороны, он несовершенен по отношению к своему трансцендентному архетипу, отдаленный от него всей той бездной, которая отделяет земной мир от мира божественного; с другой стороны, он соучаствует в природе своего прообраза, поскольку низшее проистекает от высшего; только в Боге имеют место извечные символы всех существований, и все они увековечены Божественным Бытием и Божественным Светом.

Как пишет Дионисий Ареопагит, «и от маловажных предметов вещественного мира можно заимствовать образы не неприличные для небесных существ, потому что мир сей, получив бытие от Истинной Красоты, в устройстве всех своих частей отражает следы духовной Красоты, которые могут возводить нас к невещественным первообразам, если только мы будем сами подобия полагать, как сказано выше, несходными, и одно и то же понимать не одинаковым образом, а подобающе и правильно различать духовные и вещественные свойства».(30, с. 67).

Согласно духовному видению, соучастие человеческой природы Христа Его Божественной Сущности является как бы «моделью» всего символизма: Воплощение предполагает онтологическое звено, соединяющее всякую форму с её неизменным архетипом; в то же время Воплощение охраняет это звено. Осталось только связать это учение с природой сакрального образа, что и было сделано великими апологетами иконы, в особенности св. Иоанном Дамаскином, вдохновителем Второго Никейского собора, и Фёдором Студитом, окончательно закрепившим победу над иконоборцами.

На западе Карл Великий противодействовал иконопочитательским формулировкам Второго Никейского собора потому, что видел опасность нового идолопоклонства среди западных народов — менее созерцательных, чем восточные христиане; он хотел, чтобы искусство было дидактическим, а не священным. С этого времени мистический аспект иконы стал на Западе более или менее скрытым, тогда как на Востоке, поддержанный к тому же монашеством, он остался каноническим.

Передача сакральных образов продолжалась на Западе до Ренессанса, и даже в наши дни самые знаменитые чудотворные образы, почитаемые католической церковью — это иконы в византийском стиле. Римская церковь не смогла выдвинуть никакой доктрины образа в противовес разлагающему влиянию Ренессанса, тогда как в Восточной ортодоксальной церкви

традиция иконы была пронесена, хотя и менее интенсивно, вплоть до современной эпохи.

Богословская основа иконы определяет не только её основную ориентацию, её предмет и иконографию, но также язык её формы, её стиль. Этот стиль является непосредственным следствием назначения символа: изображение не должно стремиться заменить изображаемый объект, который в высшей степени превосходит его. Оно должно «соблюдать дистанцию, которая отделяет умопостигаемое от чувственного» (Дионисий Ареопагит). (Там же).

По той же причине изображение должно быть правдивым по своему замыслу, то есть не должно создавать оптических иллюзий, например, связанных с перспективой или с моделировкой объема предметов, предполагающей наличие тени.

В иконе единственная перспектива — логическая; иногда оптическая перспектива намеренно делается обратной; наложение «светов», унаследованное от эллинизма, настолько ослабляется, что уже не нарушает ровной поверхности изображения; нередко поверхность становится прозрачной, как если бы изображенные персонажи были проникнуты тайным светом.

В композиции иконы не существует никакого определённого освещения; взамен «светом» называется золотой фон, соответствующий небесному Свету преображенного мира. Складки одежд, расположение которых также унаследовано от греческой античности, становятся выражением не физического, но духовного движения: не ветер раздувает ткани, а дух оживляет их. Линии больше не служат только для обозначения контуров, они приобретают непосредственную значимость, графическое качество, одновременно ясное и надрациональное.

Многое из духовного языка иконы передается техникой иконописи, организованной таким образом, что вдохновение сопутствует ей почти самопроизвольно, при условии, что правила соблюдаются и сам художник должен духовно подготовиться для своей задачи. В общем смысле это должно означать, что художник должен в достаточной степени слиться с жизнью церкви, в частности подготовить себя молитвой и постом; он должен размышлять над темой, которую ему предстоит изобразить, с помощью канонических текстов. Когда избранная тема является простой, центральной, как образ Христа или Мадонны с Младенцем, размышления художника должны основываться на одной из формул, или молитв, представляющих сущность традиции. Тогда традиционная модель иконы с её комплексной символикой ответит на мысленную суть молитвы и раскроет свои сокровенные качества.

Действительно, схематическая композиция иконы всегда утверждает метафизические и универсальные основы религиозного предмета, и это в

данном случае свидетельствует о нечеловеческом происхождении образов. Так, например, в большинстве икон Мадонны с Младенцем контуры Матери как бы охватывают контуры Младенца. Облачение Богородицы часто темно-синее, подобно беспредельной глубине неба или глубокой воде, тогда как одежды Божественного Младенца ярко-красные. Все эти подробности имеют сокровенный смысл.

Наряду с нерукотворным образом Христа образ Богородицы и Младенца является иконой по преимуществу. Изображение Младенца, чья природа непостижимо божественна, в известном смысле оправдано образом Его Матери, воплотившей Его своим телом. Тогда становится очевидной полярность между двумя изображениями, полными естественной прелести, но и неисчерпаемого смысла: природа Младенца рассматривается по отношению к природе Его Матери и как бы благодаря Её природе; наоборот, присутствие Божественного Младенца с Его атрибутами величия и мудрости — или Его будущих крестных мук — дарует надперсональный и сокровенный аспект материнству.

Мадонна — это образ души в своем состоянии изначальной чистоты, а Младенец подобен зародышу Божественного Света в сердце. Эта мистическая связь между Матерью и Младенцем находит своё непосредственное выражение в «Богоматери Знамение», древнейшие варианты которой датируются IV или V веком; Мария представлена в молитвенной позе, с воздетыми кверху руками и с медальоном юного Христа на груди. Это «Дева, которая пребудет с младенцем», согласно пророку Исайе, и одновременно это возносящая молитвы церковь или душа, в которой проявит себя Бог.

Образы святых богословски обоснованы тем, что они опосредованно являются изображениями Христа: Христос присутствует в священном человеке и «живет» в нём, как это выражается в апостоле.

Основные сцены Евангелий передаются в форме символических композиций; некоторые их особенности связаны с апокрифическим «Евангелием детства». То, что Младенец Иисус должен родиться в пещере, что пещера должна испустить свой луч, подобный вертикальной оси, на колыбель в пещере, — во всем этом нет ничего, что не соответствовало бы духовной истине. То же относится и к ангелам, царям-волхвам, пастухам и их стадам. Изображение такого рода согласуется со Священным Писанием, но не проистекает из него непосредственно, и его невозможно было бы объяснить при отсутствии традиции, призванной охранять символику.

Показательно то, что в соответствии с христианским мировоззрением неизменная реальность предстает в форме исторических событий, и только это делает её доступной для изображения. Так, например, нисхождение Христа в ад, рассматриваемое как событие, происходящее одновременно со смертью на кресте, на самом деле находится вне времени: если древние



патриархи и пророки Ветхого Завета могут избавиться от тьмы только благодаря вмешательству Христа, то это происходит потому, что Христос является поистине Вечным Христом, Словом; пророки встретились с Ним до того, как он воплотился в Иисуса.

Тем не менее, поскольку смерть на кресте подобна пересечению времени и вечности в жизни Иисуса, с символической точки зрения допустимо представить воскресшего Спасителя как нисшедшего в Его человеческой форме в преддверие ада, где Он разрушает врата и подаёт Свою руку прародителям человечества, патриархам, пророкам, созванным, чтобы приветствовать Его.

Таким образом, метафизический смысл сакрального образа не отрицается его «детской» или «простодушной» наружностью.

Если рассматривать исламскую культуру, то она отличается от христианской, хотя и в той и другой разворачивается идея Бога. Ислам сосредоточен на Единстве, а Единство не выразимо в терминах какого бы то ни было образа. Однако запрещение образов в исламе не является абсолютным. Начертание образа допустимо как элемент светского искусства при условии, что он не представляет ни Бога, ни лик Пророка. (Когда Мекка была завоевана мусульманами, пророк приказал прежде всего уничтожить всех идолов, которые арабы-язычники воздвигли во дворе Каабы; только после этого он вошел в святилище. Его стены были расписаны византийским художником. Среди прочих образов там было изображение Авраама, мечущего прорицательные стрелы, и Богоматери с Младенцем. Пророк прикрыв их руками и приказал устранить всё остальное).

Но в то же время образ, «отбрасывающий тень», дозволяется только в исключительных случаях, когда он представляет стилизованное животное, например, в архитектуре дворцов или в ювелирном искусстве. Изображение растений и фантастических животных вполне допустимо, однако в сакральном искусстве предусмотрены только стилизованные растительные формы. Отсутствие образов в мечетях преследует две цели. Одна — негативная, т. е. цель устранения «присутствия», которое могло бы противопоставить себя Присутствию Бога, хотя и невидимому, и стать источником заблуждения ввиду несовершенства всех символов. Другая, позитивная, цель утверждает трансцендентность Бога, поскольку Божественную Сущность вообще невозможно сравнить с чем бы то ни было.

Поистине, Единству присущ аспект соучастия, ибо для него характерны синтез многообразия и принцип аналогии, и в этом смысле сакральный образ предполагает высшее Единство и выражает его своим способом. Однако Единство — это также принцип различения, так как присущая каждому существу внутренняя целостность отличает его от всех остальных, в том смысле что оно уникально и не может быть ни перепутано с другим,

ни заменено. Этот последний аспект Единства более непосредственно отражает трансцендентность Высшего Единства, его «Не-изменность» и его абсолютное Одиночество. Согласно основному символу веры ислама, «нет никакого божества, кроме Бога» (ла илаха илла-л-лах); из-за несходства различных планов бытия всё собрано вместе под безграничным сводом Высшего Единства: раз уже признается конечное, можно больше не рассматривать его «бок о бок» с Бесконечным, и по этой самой причине конечное воссоединяется с Бесконечным.

С этой точки зрения, главным заблуждением является ошибка перенесения природы абсолютного на относительное приписыванием относительному автономии, которой оно не обладает, основным источником этого заблуждения является воображение, или, точнее, иллюзия (ал-вахм). В изобразительном искусстве мусульманин видит вопиющее и заразительное проявление этой ошибки; по мнению мусульманина, образ отражает один уровень реальности в другом. Единственная гарантия против этого заблуждения — мудрость, которая ставит всё на свои места. По отношению к искусству это означает, что каждое художественное творение должно рассматриваться согласно законам его собственной сферы бытия и что оно должно делать эти законы доступными; например, архитектуре надлежит служить доказательством статического равновесия и состояния совершенства неподвижных тел, олицетворяемого правильной формой кристалла.

Некоторые упрекают исламскую архитектуру в неумении выделить функциональный аспект элементов здания, как делает это архитектура Ренессанса, которая подчеркивает несущие элементы здания и линии напряжения, придавая, таким образом, конструктивным элементам своего рода органическое сознание. Но, согласно взглядам ислама, такой подход означает не что иное, как путаницу между двумя порядками реальности и отсутствие интеллектуальной искренности: если тонкие колонны действительно могут нести на себе всю тяжесть свода, какой смысл в искусственном сообщении им состояния напряжения, которого, во всяком случае, нет в природе минерала? С другой стороны, исламская архитектура не стремится полностью нейтрализовать тяжесть камня, сообщая ему восходящее движение, как делает это готическое искусство; статическое равновесие требует неподвижности, но грубый материал как бы утончается и становится прозрачным благодаря высечению арабесок и резьбе в форме сталактитов и полостей, пустот, которые подставляют тысячи граней свету и придают камню и штукатурке свойства драгоценных камней. Например, аркады двора Альгамбры или некоторых мечетей северо-западной Африки покоятся в совершенной неподвижности и при этом кажутся сотканными из сияющих вибраций. Подобно свету, они сотворены прозрачными; мож-

но сказать, их сокровенная субстанция не камень, а Божественный Свет, творческий Разум, таинственно пребывающий во всех созданиях.

Благодаря этому становится ясно, что «объективность» исламского искусства — отсутствие субъективного побуждения или импульса, который можно было бы назвать «мистическим», — не имеет ничего общего с рационализмом. В любом случае, что такое рационализм, если не ограничение разума мерой одного лишь человека?

Существует лишь шаг от рационализма к индивидуалистической страстности и от них к механистической концепции мира. Ничего этого нет в исламском искусстве; его логическая суть всегда остается безличностной и качественной. Действительно, согласно исламским взглядам, разум (ал-акл) — это прежде всего способ человеческого восприятия открываемых истин, а эти истины — и не иррациональны, и не сугубо рациональны. В них пребывает благородство разума, а следовательно, благородство искусства. Поэтому представление искусства как плода разума или науки, свойственное мастерам ислама, в любом случае не означает, что искусство рационалистично и что его следует сохранять свободным от духовной интуиции, совершенно противоположной разуму, — в данном случае разум не сковывает вдохновение, а подготавливает почву для безличной красоты.

Здесь можно упомянуть о различии, которое отделяет абстрактное искусство ислама от современного «абстрактного искусства». Современники проявляют в своих «абстракциях» реакцию на иррациональные импульсы, приходящие из подсознания, более непосредственную, изменчивую и личную; для мусульманского художника абстрактное искусство — это выражение закона, возможное так же, как возможно проявление Единства в многообразии.

Искусство заключается в стилизации предметов, соответствующей в некотором смысле их природе, ибо в природе заложена подлинная красота, так как она происходит от Бога. Всякая стилизация призвана освободить эту красоту, чтобы сделать ее очевидной.

Согласно наиболее общему исламскому представлению, искусство — не более чем способ облагораживания материала. Принцип, требующий, чтобы искусство соответствовало внутреннему закону предметов, с которыми оно имеет дело, не менее почитаем в прикладных искусствах, например, в искусстве ковроделия, столь типичном для исламского мира. Ограничение одними лишь геометрическими формами на плоской поверхности композиции и отсутствие образов в узком смысле слова не явились помехой для художественного изобилия, а напротив: каждое произведение — за исключением работ, большей частью изготовленных для европейского рынка, — выражает радость творчества. Техника плетения ковров идет, вероятно, от кочевого образа жизни. Ковер является неотъемлемым пред-

метом обстановки кочевника, и именно ковры такого происхождения отличает наиболее совершенная и наиболее самобытная работа. Ковры городского происхождения зачастую выявляют некоторую искусственную изысканность, которая лишает формы и краски их непосредственной энергии и ритма. Искусство кочевых ковроделов предпочитает повторение, а также внезапных контрастных чередований и диагональной симметрии. Подобное чередование наблюдается на протяжении почти всего исламского искусства, и это очень существенно в отношении духа, проявляющегося подобным образом; исламский менталитет проявляет на духовном уровне взаимосвязь, которую кочевое мышление показывает на уровне психологическом: острое осознание хрупкости мира, лаконичность мысли и действия и чувство ритма являются «кочевыми» качествами.

Когда одна из первых мусульманских армий завоевала Персию, в великолепном царском дворце Ктесифона обнаружили огромный «ковер весны», украшенный золотом и серебром. Вместе с остальной добычей его взяли в Медину, где попросту разрезали на столько частей, сколько спутников было у Пророка. Этот явный акт вандализма, тем не менее, не только соответствовал правилам войны, сформулированным Кораном, но выражал также то глубокое подозрение, которое испытывали мусульмане ко всякому человеческому творению, претендующему на абсолютное совершенство или вечность. Ковер Ктесифона, между прочим, изображал земной рай, и его разделение между спутниками Пророка не было лишено духовного смысла.

Исламский молитвенный зал, в отличие от церкви или храма, не имеет центра, вокруг которого происходит богослужение. Расположение правоверных вокруг центра, столь характерное для христианских общин, в исламе можно наблюдать разве что во время паломничества в Мекку, в коллективной молитве вокруг Каабы. Но Кааба как таковая не представляет священного центра, сравнимого с христианским алтарем, и не содержит никакого символа, который мог бы стать непосредственной опорой для культа, поскольку она пуста. Ее пустота обнаруживает существенную особенность религиозной позиции ислама: в то время как христианское благочестие стремится сосредоточиться на конкретном центре, ибо «Воплощенное Слово» есть центр как в пространстве, так и во времени, мусульманское осознание Божественного Присутствия основано на чувстве Беспредельности; мусульманин отклоняет всякую объективацию Божественного, за исключением только того, что предстает перед ним в образе беспредельного пространства.

Тем не менее концентрический план не чужд исламской архитектуре; таковым является план мавзолея, увенчанного куполом. Прообраз такого плана обнаружен в византийском, а также в азиатском искусстве, где он

символизирует союз Неба и земли: прямоугольное основание сооружения соответствует земле, а сферический купол — Небу. Исламское искусство ассимилировало этот тип, сведя его к простейшей и яснейшей формулировке; между кубическим основанием и более или менее стрельчатым куполом обычно помещен восьмиугольный барабан. В высшей степени совершенная и четкая форма подобного сооружения может господствовать над неопределенной ширью огромного пустынного ландшафта. И в качестве мавзолея одного из святых оно действительно является духовным центром мира.

Геометрический гений, столь выразительно утверждающий себя в исламском искусстве, непосредственно проистекает из характера исламского мышления — абстрактного, а не «мифологического». Более того, чтобы свести в наглядную систему всю внутреннюю сложность Единства — переход от Единого и Неделимого к «Единству во множественности» или «множественности в Единстве», — нет лучшего символа, чем ряд правильных геометрических фигур, заключенных внутри круга, или правильных многогранников внутри сферы. Архитектурный мотив купола, ребрами опирающегося на прямоугольное основание, с которым он связан множеством различных способов, в изобилии распространен в исламских странах Малой Азии. Этот стиль основан на искусстве строительства из кирпича, и, вероятно, от него готическая архитектура, со всем ее умозраительным духом, приняла первоначальный импульс. Чувство ритма, присущее кочевым народам, и геометрический гений — вот два столпа, которые, будучи перемещенными на уровень духовного порядка, определяют все исламское искусство. Кочевая ритмичность свое наиболее откровенное выражение обнаружила в арабской просодии, распространившей свое влияние до христианских трубадуров, тогда как умозраительная геометрия относится к пифагорейскому наследию, непосредственно воспринятому мусульманским миром.

Искусство для мусульманина — это «свидетельство божественного существования» именно в том смысле, что оно прекрасно без демонстрации признаков субъективного индивидуалистического вдохновения; его красота должна быть безличной, подобно красоте звездного неба. Исламское искусство действительно достигает степени совершенства, что, по видимому, не зависит от автора; все авторские успехи и неудачи отступают перед универсальностью форм.

Где бы ни ассимилировал ислам существовавший до него тип архитектуры — в византийских странах, в Персии, в Индии, — дальнейшее развитие шло в направлении геометрической точности, принимающей качественный, а не количественный и не механистический характер, что подтверждается изяществом решений архитектурных проблем. В Индии

контраст между местной архитектурой и художественными идеалами мусульманских завоевателей, несомненно, более заметен. Индуистская архитектура, одновременно лапидарная и запутанно-сложная, простая и щедрая, подобна священной горе с таинственными пещерами; исламская же архитектура склоняется к ясности и уравновешенности. Всюду, где исламское искусство заимствует от индуистской архитектуры случайные элементы, оно подчиняет их исконную мощь единству и легкости целого. В Индии есть исламские сооружения, которые приравниваются к наиболее совершенным из существующих в мире. Никакая другая архитектура никогда не превосходила их. Однако исламская архитектура наиболее верна своему специфическому духу в Магрибе, на западе мусульманского мира. Здесь, в Алжире, Марокко и Андалузии, она воплощает состояние кристального совершенства, превращая интерьер мечети или дворца в оазис свежести, мир, исполненный чистого, почти не от мира сего блаженства.

Кульминационная точка исламской молитвы — момент, когда лоб расprostертого на ковре верующего касается пола — той зеркалоподобной поверхности, которая упраздняет контраст высоты и глубины и делает пространство однородным единством, без какого-либо частного направления. Именно благодаря своей неподвижности атмосфера мечети так отлична от всего эфемерного. Беспредельность достигается здесь не за счет преобразования одной стороны диалектической антитезы в другую; в этой архитектуре потусторонняя жизнь — не является исключительной целью, поскольку эта жизнь уже присутствует здесь и теперь, в свободе, отделенной от всех стремлений; это — покой, свободный от какого бы то ни было стремления. Вездесущность жизни объединяется в сооружении, подобном алмазу.

В арабеске, типичном творении ислама, геометрический гений также сочетается с кочевым духом. Арабеска является образцом геометрического орнамента, в котором логика вступает в союз с живой непрерывностью ритма. В ней присутствуют два основных элемента: переплетение и растительный лейтмотив. Первое, по существу, есть результат геометрического умозрения, тогда как последнее представляет собой тип графического выражения ритма, отраженного в спиралевидных узорах, которые, возможно, ведут свое происхождение не столько от растительных форм, сколько от символики линии. Орнаменты со спиралевидными узорами (геральдическими животными и виноградными лозами) встречаются также в искусстве азиатских кочевников; замечательным образцом этому является искусство скифов. Для мусульманина арабеска — не просто возможность искусства без сотворения образов; это непосредственный способ постепенного исчезновения, растворения образов или того, что соответствует им в ментальном плане, точно так же, как ритмическое повторение определенной

коранической формулы растворяет фиксацию ума на объекте желания. В арабеске всякий намек на индивидуальную форму растворяется в безграничности непрерывного плетения. Повторение идентичных мотивов, «цветистое» движение линий и декоративная равнозначность форм, выступающих в рельефе, вырезанных и таким образом «обратно аналогичных», — все способствует этому эффекту. Так, при виде искрящихся волн или листвы, трепещущей на легком ветерке, душа отделяет себя от своих внутренних привязанностей, от «идолов» страсти, и погружается, внутренне вибрируя, в чистое состояние бытия. Стены некоторых мечетей, покрытые глазурированной керамической мозаикой или плетением изящных арабесок, напоминают о символике покрыва (хийаб). Согласно изречению Пророка, Бог скрывает себя за 70 000 покровов света и тьмы; «если бы они не были удалены, все, чего достигает Его Взор, было бы испепелено молниями от Его Лица». Покровы сотворены из света, в котором они скрывают Божественный «мрак», и из тьмы, в том смысле, что они вуалируют Божественный Свет.

Ислам рассматривает себя как возрождение изначальной религии человечества. В самые разнообразные времена самым разным народам Божественная Истина открывалась благодаря медитации пророков или «вестников». И только Коран является окончательным подтверждением, «печатью» всех этих многочисленных откровений, цепочка которых начинается от Адама. Иудаизм и христианство имеют равное право на включение в эту последовательность, поскольку откровения Адама предшествовали им.

Эта концепция предрасполагает исламскую цивилизацию принять наследие предшествующих традиций. И в то же время она «очищает» ислам от традиционных мифологических облачений, «переодевая» его в более «абстрактные» выражения, более адекватные его отвлеченной доктрине Единства. Так, ремесленные традиции, которые продолжают существовать в исламских странах до наших дней, вообще говоря, дошли по наследству от некоторых доисламских пророков, в частности Сефа, третьего сына Адама, воссоздавшего космическое равновесие после убийства Авеля Каином. Авель олицетворяет кочевничество, разведение животных, а Каин оседлость, возделывание земли; следовательно, Сеф синонимичен синтезу этих двух течений.

Доисламские прототипы, сохраненные в ремесленных традициях, ассоциировались с известными притчами из Корана и с определенными изречениями Пророка в том смысле, в каком дохристианские традиции, усвоенные христианством, были согласованы с аналогичными им евангельскими притчами.

Говоря о своем вознесении к небесам (мирадж), Пророк описывает огромный купол из белого перламутра, опирающийся на четыре угловые ко-

лонны, на которых написаны четыре части коранической формулы «Во имя — Бога — милостливого — милосердного» и от которых истекают четыре реки блаженства: река воды, река молока, река меда и река вина. Эта притча символизирует духовную модель всякого купольного сооружения. Перламутр, или белый жемчуг, — это символ духа (ар-рух), купол из которого заключает в себе все мироздание. Мировой Дух, сотворенный прежде всех других созданий, это также божественный трон, заключающий в себе все сущее (ал-арсх ал-мухит). Символ этого трона — невидимое пространство, выходящее за пределы звездного неба; с земной точки зрения, которая естественна для человека и допускает самую непосредственную символику, звезды движутся в концентрических сферах, более или менее отдаленных от Земли как центра и окруженных беспредельным пространством, которое, в свою очередь, «окружено» Мировым Духом, рассматриваемым как метафизическое «состояние» всего восприятия или познания. В то время как купол сакральных сооружений представляет Мировой Дух, то поддерживающий его восьмиугольный барабан символизирует восемь ангелов, которые, в свою очередь, соответствуют восьми направлениям розы ветров. Кубическая часть здания в таком случае представляет космос с четырьмя угловыми опорами (арканами) как его элементами — принципами и невидимого, и материального мира.

В целом здание символизирует равновесие, отражение Божественного Единства в космическом порядке. Тем не менее, поскольку Единство всегда уникально, правильная форма здания, на каком бы уровне оно ни рассматривалось, может быть также перемещено в область божественного; в таком случае многоугольная часть здания будет соответствовать «граням» Божественных Качеств (ас-си-фат), тогда как купол отражает недифференцированное Единство.

Обычно при мечети имеется двор с фонтаном, где правоверные могут произвести омовение перед совершением своих молитв. Зачастую фонтан прикрыт небольшим куполом, оформленным наподобие балдахина. Двор с фонтаном в середине, а также сад при мечети, орошаемый четырьмя ручьями, берущими начало из его центра, — все это сотворено как подобие Рая, ибо Коран повествует о садах блаженства, где струятся водные источники — один или два в каждом саду — и обитают небесные девы. Рай (джанна) по своей природе скрыт и таинственен; он соответствует внутреннему миру, сокровенной сущности. Этому миру должен уподобляться и исламский дом с его внутренним двором, обнесенным стенами со всех четырех сторон, или с внутренним садом, украшенным источником или фонтаном. Дом — это святилище (гарем) семьи, где женщина господствует, а мужчина только гость. Квадратная форма дома соответствует исламскому закону брака, который позволяет мужчине жениться на четырех женщинах, при



условии, что он будет в равной степени благоприятствовать каждой из них. Исламский дом полностью закрыт от внешнего мира — семейная жизнь удалена от жизни общественной, она обращена только вверх, к небу, которое отражается внизу — в водном источнике двора.

Духовный стиль ислама отражается и в искусстве одежды, особенно в мужском костюме собственно исламских стран. Костюм имеет особое значение, ибо никакой художественный идеал, утвердившийся в живописи или скульптуре, не может заменить или сделать относительным присутствие человека в изначальном его достоинстве. В известном смысле искусство одежды коллективно и общераспространенно, и тем не менее, опосредованно оно является сакральным искусством, поскольку мужской костюм ислама — это как бы введенный в общее употребление костюм священника.. Любой мусульманин может совершить необходимые ритуалы своей традиции самостоятельно; всякий, при условии что его умственные способности не нарушены и его жизнь соотносится с религией, может, по существу, председательствовать как имам на любом большом или малом собрании.

Пример Моисеевых законов со всей ясностью обнаруживает, что костюм священника является ветвью сакрального искусства в самом прямом смысле. Его формальный язык обусловлен двойственной природой человеческого тела, которое является самым непосредственным символом Бога и в то же время, из-за своего эгоцентризма и субъективности, плотнейшим из покрывал, скрывающих Божественное Присутствие. Одежда семитских народов скрывает личностный и субъективно «страстный» аспект человеческого тела и, напротив, подчеркивает его «богоподобные» качества. Эти качества выявляются путем сочетания их «микрокосмических» признаков, более или менее завуалированных поливалентностью человеческой формы, с признаками макрокосмическими; таким образом, в символике одежды «личное» проявление Бога неразрывно связано с «безличным» его проявлением, и в сложной и искаженной форме человека отражена ясная и чистая красота звезд. Золотой диск, носимый на груди первосвященником из Ветхого Завета, соответствует солнцу; драгоценные камни, украшающие его тело и размещенные соответственно оккультным центрам Шехины, подобны звездам; головной убор подобен «рогам» полумесяца; бахрома его одежд напоминает о росе или о дожде Благодати. В христианских литургических ризах запечатлен тот же формальный язык, отнесенный к священнической миссии Христа, который является одновременно и священником, и жертвой. Наряду с облачением священнослужителя, с его солнечными характеристиками, существует монашеская одежда, которая служит исключительно для нейтрализации личностных и чувственных аспектов тела, в то время как костюм мирянина, за исключением знаков отличия

освященных королей и геральдических эмблем благородного сословия, возникает только из простой необходимости или из тщеславия. Таким образом, христианство проводит различие между священником, участвующим, благодаря своей безличной функции, во славе Христа, и мирским человеком, вся одежда которого может быть не более чем отражением суетности; она не противоречит формальному стилю традиции лишь тогда, когда мирянин облачается в одеяние кающегося. (В связи с этим следует заметить, что современный мужской костюм обнаруживает любопытную перестановку указанных качеств: его отрицание тела, наделенного природной гибкостью и красотой, способствует тому, что костюм становится выражением возникшего в новую эпоху индивидуализма, враждебного природе и связанного с инстинктивным неприятием всей иерархии. Современный мужской костюм, происходящий частично от времен Французской революции и в некоторой степени от английского пуританства, представляет собой практически законченный синтез антидуховных и антиаристократических тенденций. Он утверждает формы человеческого тела, корректируя их так, чтобы привести в соответствие с концепцией, не только неуместной, но и враждебной природе, и, по сути, божественной красоте человека.)

Мужской костюм ислама — это синтез священнического и монашеского платья, и в то же время он утверждает мужское достоинство. Это тюрбан, который, по изречению Пророка, является признаком духовного, а следовательно, жреческого сана наряду с белым цветом одежды; плащ с широкими складками и хаик, окутывающий голову и плечи. Некоторые детали одежды, предназначенной для обитателей пустыни, обобщены и «стилизованы» в духовных целях. С другой стороны, монашеский характер исламского платья утверждается его простотой и более или менее строгим запретом золотых орнаментов и шелка. Только женщины могут носить золото и шелк, но не публично: только внутри дома, который соответствует внутреннему миру души, они могут появляться в подобном наряде.

Всюду, где исламская цивилизация начинает приходить в упадок, тюрбан становится первым предметом, от которого стараются избавиться, а затем и от ношения свободно ниспадающих, текучих одежд, которые облегчают движения человека во время ритуальной молитвы. Что касается кампании в защиту шляпы, проводимой в ряде арабских стран, то она непосредственно направлена на ликвидацию обрядов, ибо поля шляпы мешают лбу касаться земли в распростертом положении; кепка с козырьком, столь своеобразно наводящая на мысль о непосвященных, не менее враждебна традиции. Если применение машин вынуждает носить подобные одежды, то это лишь только доказывает, с точки зрения ислама, что

доверие к машинам отвлекает человека от его экзистенциального центра, где он «предстает перед Богом».

Это описание исламского костюма было бы незаконченным без упоминания о «священном облачении» (их-раме) пилигрима, надеваемом им при великом паломничестве (ал-хаджж) к сердцу сакральной территории, которая включает Мекку. Пилигрим носит только два куска ткани без шва, скрепленных вокруг плеч и бедер, и сандалии на ногах. Одетый таким образом, он остается незащищенным перед палящим зноем солнца, сознавая свою нищету перед Богом.

Благороднейшим из изобразительных искусств в мире ислама является каллиграфия. Как письменное выражение Корана она относится к сакральному искусству и играет роль, более или менее аналогичную роли иконы в христианском искусстве, поскольку представляет видимую плоть Божественного Слова. В священных надписях арабские буквы плавно переплетаются с арабесками, особенно с растительными мотивами, и таким образом приводятся в тесную взаимосвязь с азиатским символизмом древа жизни; листья этого древа соответствуют словам Священной Книги. Арабская каллиграфия обладает исключительными декоративными возможностями; ее методы варьируются от монументального почерка куфи с прямолинейными формами и вертикальными паузами — до почерка насхи с линией такой текучей и извилистой, насколько это только возможно. Своим богатством арабское письмо обязано тому, что оно обладает двумя в совершенстве развитыми «измерениями»: вертикальным, дающим буквам их иератическое благородство, и горизонтальным, объединяющим все буквы в непрерывном течении. Как и в символике плетения, вертикальные линии, аналогичные основе ткани, соответствуют неизменным сущностям вещей (благодаря вертикали утверждается постоянный, незыблемый характер каждой буквы), тогда как горизонталь, аналогичная утку, выражает становление, или материю, которая связывает вещи между собой воедино. Смысл сказанного особенно очевиден в арабской каллиграфии, где вертикальные штрихи как бы выходят за свои пределы и регулируют волнообразное течение горизонтально объединенных линий.

Арабское письмо располагается справа налево; иначе говоря, оно возвращается из сферы деятельности к сердцу. Среди всех фонетических шрифтов семитического происхождения арабское письмо имеет наименьшее визуальное сходство с письмом еврейским; еврейское письмо статично, подобно камню скрижалей Закона, хотя в то же время полно скрытого огня Божественного Присутствия, в то время как арабское письмо проявляет единство благодаря дыханию ритма: чем явственней ритм, тем более очевидным становится единство. Фризы надписей, увенчивающие стены интерьера молитвенного зала или окружающие михраб, напоминают пра-

воверному как ритмом своим и иератической формой, так и своим значением, о давно забытом, величавом и мощном потоке коранического языка.

Это пластическое отражение Божественной магии присутствует во всей исламской жизни, выразительное богатство которой, непрестанно возрождаемый подъем и непревзойденные ритмы компенсируют всю простоту ее сути, которая есть Единство; это неизменность идеи и неисчерпаемый поток ее выражения, архитектурная геометрия и не знающий пределов ритм орнамента.

Михраб — это ниша, ориентированная в направлении Мекки, место, где имам, произносящий молитву, стоит перед рядами верующих, которые повторяют его жесты. Основная функция михраба — акустическая, ибо молитвенная ниша призвана отражать слова, направленные к ней; в то же время ее форма напоминает форму хора или апсиды, святая святых, общий вид которой она воспроизводит в уменьшенном масштабе. Символически эта аналогия подтверждается наличием светильника, висящего перед михрабом. Лампа напоминает о «нише света», о которой сказано в Коране: «Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда...» Здесь есть нечто подобное точке схода между символикой мечети и символикой христианского храма. Вернемся, однако, к акустической функции молитвенной ниши: благодаря тому, что михраб отражает Божественное Слово, во время молитвы он является символом Божественного Присутствия; в результате этого символика светильника становится вполне второстепенной или, можно сказать, литургической; главное же откровение ислама — это Божественное Слово, непосредственно обнаруживаемое в Коране и «реализуемое» благодаря ритуальной декламации. Это позволяет найти вполне определенное место исламскому иконоборчеству: Божественное Слово должно сохранять словесное выражение, мгновенное и нематериальное, подобно акту творения; таким образом оно сохранит в совершенстве свою воскрешающую силу, не подвергаясь тому разрушению, которое как бы просачивается в самую природу пластических искусств в результате использования ими осязаемых материалов и проникает из поколения в поколение в создаваемые из этих материалов формы. Бытие проявляет себя во времени, а не в пространстве, речь находится за пределами перемен, вызываемых временем в пространственных объектах; кочевники знают это слишком хорошо, живя, фактически, не образами, а речью. Подобный взгляд на вещи и способ его выражения вполне естественны для людей, постоянно находящихся в движении, и в особенности для семитских кочевников; ислам переносит эту точку зрения на духовный уровень, даруя взамен окружающей человека обстановке, и прежде всего архитектуре, от-

печаток уравнищенности и интеллектуальной ясности — как напоминание о существовании Божественной Истины.

Специфична и символика буддийского искусства. Можно сказать, что оно «растворило» космическую мифологию Индии и трансформировало её в образы душевных состояний. Тело Будды и лотос — две эти формы, заимствованные из индуистского искусства, выражают одно и то же: беспредельный покой Духа, осознавшего самого Себя. Они отражают всю духовную позицию буддизма и, можно добавить, позицию психофизическую, которая служит опорой духовной реализации. Буддизм выстраивает эволюцию только путем отрицания, как бы принимая человека и его небытие за отправной момент и создавая вслед за этим пирамиду, вершиной устремленную вниз и безгранично расширяющуюся кверху, по направлению к пустоте.

С другой стороны, буддизм устанавливает Сущность человека или Сущности вещей только в результате «субъективного» пути, т. е. в результате духовного осознания этой Сущности и никак иначе; он отвергает как ложное, или иллюзорное, всякое чисто умозрительное утверждение сверхформальной Реальности. Эта позиция обоснована тем, что мысленная объективация, овеществление Божественной Реальности зачастую может становиться помехой для ее осознания, потому что всякое отражение влечет за собой зеркальное обращение отражаемого. В то же время создается впечатление, что мысль, направленная к Богу, находится вне своего объекта, тогда как Бог беспределен и в действительности ничто не может находиться вне Его; следовательно, всякая мысль об Абсолюте становится недействительной вследствие ошибочной перспективы. Поэтому Будда говорит, что его учение не касается источника мира или души и имеет дело только со страданием и с путем избавления от страдания.

Поскольку эта негативная позиция принята в его учении, буддийское искусство, по существу, никогда не могло изображать ничего, кроме человеческого облика Гаутамы, со всеми признаками его отречения от мира. Лишенный царственных атрибутов и сидящий в позе медитации, он держит в левой руке деревянную чашу нищего, символ его отказа от внешнего мира, в то время как правая его рука касается земли, в доказательство его власти над ней — таков основной образ Будды. Когда Будда Шакьямуни поднялся со своего места под деревом Бодхи после длительной медитации, избавившей его от подвластности жизни и смерти, под ногами его расцвели чудесные лотосы. Он сделал шаг в каждом из четырех направлений пространства и, улыбаясь, обратился к зениту и надиру; тотчас же бесчисленные небесные существа приблизились к нему, чтобы засвидетельствовать свое почтение.

Образ Шакьямуни, становясь образцом для других изображений, принял универсальный характер; тем не менее, он сохраняет в большей или меньшей степени сходство с историческим Шакьямуни хотя бы потому, что во всех аспектах своего временного пребывания на земле Шакьямуни неизбежно проповедовал идею буддизма. По традиции, Татхагата сам завещал свой образ потомству: согласно Дивьявадане, царь Рудраяна, или Удаяна, послал к Благословенному художников, чтобы написать его портрет. Но они пытались все уловить подобие Будды; тогда тот заверил их, что духовная лень препятствует им в достижении цели, и приказал принести холст, на который перенес свое собственное подобие. Эта история весьма непосредственно напоминает христианскую традицию нерукотворного образа. Другая история — об ученике Будды, тщетно пытавшемся написать портрет учителя; он не смог уловить правильные пропорции, и каждая мера оказывалась слишком мелкой. В конце концов Будда заставил его начертить контур своей тени, отраженной на земле.

Здесь можно сказать несколько слов об очевидно «неизобразительном» характере буддийского искусства. На барельефах Санчи и Амравати, которые принадлежат к одним из самых ранних скульптурных памятников буддизма, Будда не изображен в человеческом подобии; его присутствие среди своих учеников и почитателей обозначено только символами, например, сакральным деревом, украшенным драгоценными камнями или колесом Закона, помещенным на троне.

Если рассматривать вопрос полностью, можно увидеть, что оба аспекта буддизма — доктрина о Карме и качество милосердия — неотделимы друг от друга, поскольку проявление действительной природы мира требует выхода за его пределы, раскрытия скрытого значения неизменных состояний и разрыва замкнутой системы становления. Этот разрыв и есть сам Будда; с этих пор все, что исходит от него, влечет за собой приток Бодхи.

В «золотом веке» буддизма пластический образ Гаутамы, возможно, был излишним. Но впоследствии, когда духовное понимание и волевые намерения людей ослабели и когда произошло известное расщепление между помыслами и деяниями человеческими, любое средство благодати, включая сакральный образ, стало уместным и даже необходимым.

Традиционный портрет Будды Шакьямуни основывается до некоторой степени на каноне пропорций, а отчасти на изображении отличительных признаков тела будды, выведенных из Священных Писаний.

Диаграмма пропорций, используемая на Тибете, представляет очертания сидящей фигуры, заключенной, кроме головы, в прямоугольник, который отражен в прямоугольнике, обрамляющем голову; подобным же образом очертание грудной клетки, измеренной от уровня плеч до пупа, проецируется в пропорционально уменьшенном масштабе внутри

прямоугольника, окаймляющего лицо. Размеры на нисходящей шкале регулируют высоту торса, лица и сакрального выступа на макушке головы. Пропорции, предписанные в этой диаграмме, которая может иметь варианты, обеспечивают статическое совершенство образа в целом и впечатление непоколебимого и безмятежного покоя.

Существует скрытая аналогия между человеческим образом Будды и формой ступы — святыни, содержащей реликварий. Ступа может рассматриваться как олицетворение мирового тела Гаутамы: ее разнообразные уровни, или ярусы, квадратные внизу и более или менее сферические наверху, символизируют многочисленные планы или уровни существования. Та же самая иерархия отражена в меньшем масштабе в человеческом образе Будды, чей торс подобен кубической части ступы, тогда как голова, увенчанная выступом «природы Будды», соответствует куполу, завершённому пинаклем. Жесты рук ведут свое происхождение от науки мудр, унаследованной буддизмом от индуизма. Вообще говоря, символизм жестов основан на том, что правая рука вполне естественно соответствует активному полюсу Вселенной, или души, тогда как левая рука представляет пассивный, или воспринимающий, полюс. Эта полярность является полярностью Пуруши и Пракрити, Неба и Земли, Духа и души, воли и чувства и т. д. Поэтому связь положений обеих рук может в одно и то же время выражать основной аспект учения, состояние души и фазу или аспект космоса.

Образ Будды запечатлевает некоторые из его личностных характеристик, тщательно охраняемых традицией; эти характеристики наносятся на иератический тип, общая форма которого более или менее определена или зафиксирована и присуща более природе символа, чем портрета. В глазах представителей Дальнего Востока, которые восприняли традиционный образ Будды из Индии, этот образ всегда сохраняет определенные специфически индийские этнические черты, даже если китайские или японские реплики того же портрета выдают их монгольское происхождение. Кроме того, усвоение монголоидного типа никоим образом не умаляет подлинной выразительности образа, совсем наоборот: выражение невозмутимого покоя, статической полноты и безмятежности усиливается этим сочетанием разных народностей. Можно сказать также, что духовная норма, которую передает сакральный образ Будды, сообщается зрителю как психофизическая установка, весьма характерная для врожденного поведения монгольских народов буддийской веры. В этом есть нечто подобное магической связи между почитателем и изображением: изображение пронизывает телесное сознание человека, а человек как бы мысленно проецирует себя на образ; обнаружив в самом себе то, что выражается этим образом, он передает это в виде невидимой внутренней силы, которая с этого времени из-

ливается на других. Сакраментальная функция образа Будды обусловлена тем, что этот образ увековечивает физическое присутствие самого Будды и представляет в известном смысле необходимое дополнение доктрины, составленной из чистых отрицаний; ибо Шакьямуни избегал всякого ментального овеществления трансцендентной Сущности потому, что был призван тем более полно выразить эту Сущность в духовной красоте своего существования. Подобно его открытию Пути, экономия средств раскрытия Истины — это также благодать.

Бодхидхарма, патриарх дхьяны, сказал: «Сущность вещей не бывает неопишуемой; чтобы выразить ее, не используются слова. Великий путь, который ведет к совершенству, не обозначен; для того, чтобы посвященные могли распознать его, используются формы».

Итак, религиозная культура завоевала себе место под солнцем. Но ничего нет неизменного. Культура расцветала, затем постепенно в ней возникали новые тенденции, вначале незаметные, но затем все более себя проявляющие. Чтобы в этом разобраться, обратимся к истории.

Церковь приобрела официальный статус при императоре Феодосии. Он делает христианство обязательной и единственной верой государства, в борьбе за ее чистоту преследуя не только язычников, но и еретиков. Единство церкви отстаивается последним императором единого Рима, при жизни разделившим империю на Восточную и Западную. Парадокс? Скорее, закономерность: единство власти, утрачиваемое политически, компенсируется духовно. Делается попытка связать распадающееся государственное тело общей для всех подданных верой. Христианство остается последней надеждой Рима.

Шаг к объединению светской и новой духовной власти в IV веке не стал спасительным для одряхлевшего Рима, но это был шаг, сделанный в направлении эпохи, уже фактически наступившей. Гораздо позже, при своем завершении, она будет довольно произвольно названа «средними веками». Со временем метафорический смысл забудется, а само название сохранится, подсказывая, в сущности, ложное понимание: целое тысячелетие, конечно, не может быть лишь промежуточным, не имеющим своего культурного лица и достоинства.

Торжествуя над языческой культурой и в то же время благодаря ей, стремительно возводилось здание новой культуры. От античности к христианству. Однако вскоре уходить уже было не от чего: античность закончилась — изжитая, физически уничтоженная. Ее наследниками стали христианство и варварство. То новое, что возникало, возникало между ними, и вначале христианство оказалось потесненным, поставленным едва ли не на грань уничтожения вместе с отвергнутой им античностью.



Свершилось то, что и тогда и потом казалось страшной катастрофой, «ужасной революцией», по словам английского историка XVIII века Э. Гиббона. Для него, просветителя, смысл происшедшего сводился к победе веры над разумом и концу великой культуры. Однако это был не конец культуры, а ее новый виток. И она предстала как противостояние двух сил, пока не оказалось, что ни та, ни другая уже не являются решающей в обновленном европейском мире зрелого средневековья. Жизнь принимала новые формы, и происходило это в городе, внутри бывшей крепостной стены или вокруг нее. Города были тем котлом, в котором из разнообразнейшего материала создавалось новое соединение, складывался новый образ жизни. Города были сценой, на которой предстояло сыграть главное действие нового исторического спектакля. «Драма родилась на площади», — скажет А. Пушкин. Она родилась в форме всенародного праздничного действия — карнавала в эпоху непререкаемой социальной иерархии, карнавала, забывающего о социальных различиях. Подобно его порождению — шуту, карнавал имел право говорить правду, невзирая на лица и происхождение. Знаменитую теорию карнавала как народной смеховой культуры дал М.М. Бахтин: карнавал, по его мнению, — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь. Вторая, ибо противостоящая официальной, пародирующая ее. Ее важность в том, что праздничный смех всенароден и универсален.

Многое в жизни общества работало на разрыв, на уничтожение его цельности. Карнавальная смех — один из факторов единства, хотя бы на время праздник преодолевающий барьер социальный и культурный. В эпохи более поздние (в нашу, например) преобладает насмешка, издевательство, сатира. Карнавальная же смех возник от полноты жизни, от желания сбросить старое, а освободившись от него, продолжить и обновить саму жизнь и собственную жизненную силу. Карнавальная смех — уничтожающий и возрождающий одновременно, он — амбивалентный.

Становясь только разрушительным, грубым и оскорбительным, он теряет свое карнавальное достоинство. Вот почему вторая, по отношению к официальной и будничной, жизнь народа есть «первичная форма человеческой культуры». В ней исток не только театра, но природной и неискоренимой склонности человека к игре. Из нее позднее родится драматическое искусство.

Наиболее отчетливо оно сохраняется в древнейших элементах христианского церковного ритуала. Трудно сказать когда, но где-то на исходе раннего средневековья, в IX веке, в церковную службу приникает диалогическое начало драмы. Она, скорее всего, связана со стремлением к пышности и эффектности службы.

Христианское священнодействие в Западной Европе постепенно утверждало себя как форму народной жизни. В нем пробуждается игровое начало, потому что за стенами собора на городской площади с ним соседствует карнавальное действо. Его импульс, как импульс нового состояния всей культуры, передается церковной службе. Карнавал становится посредником между прежним языческим празднеством и официальным священнодействием, именно теперь обретающим всенародный характер и одухотворенным игровым элементом драматического действия.

Драма в церкви, совершающаяся во время службы, литургии, носит название — церковная, или литургическая. Сначала это был обмен репликами, который, усложняясь, развертывался в действие, разыгрывающее соответствующий службе момент библейского сюжета. Самыми первыми изначально избирались эпизоды рождественского и пасхального цикла, часто совпадающие с двумя любимыми и самыми богатыми периодами карнавала — святками и масленицей. Первый — празднество конца года и надежды на его обновление. Второй — наступившее весеннее возрождение. Так, карнавал перехлестнул через церковный порог, вблизи алтаря приняв подобающую священной игре торжественную форму.

Однако на площади он не пощадил ее. Ни одно праздничное действо не обходилось без пародийной проповеди, службы, молитвы. Их сохранила поэзия бродячих студентов–вагантов. В свою очередь церковный обряд, много выигрывавший в зрительности, театрализованный и впечатляющий, не давал места драме, которая была лишь вставным эпизодом между фразами молитвенных песнопений. В поисках пространства она возвращается на площадь, из литургической становясь народной. Вера сходила на землю, на городскую площадь, ту самую, что располагалась под часами ратуши, на которой торговали, веселились и вокруг которой рос город.

Важным фактором была и сама теснота городской жизни, где над рыночной площадью высился собор, а невдалеке стояли городские дома рыцарей, а то и княжеский замок. В этом соседстве были виднее друг другу и люди, и разные типы культуры. Их, в сущности, было три — по количеству сословий: церковная, рыцарская и городская.

Неизбежность противостояния была заложена в самой природе двух культур: церковной и городской. Каждая из них была универсальной по своему характеру, т. е. охватывала все стороны бытия, всю иерархию жизненных отношений, строящихся на противоположном основании. Город в Европе, пришедший в упадок с падением Рима, был градом земным, уступившим место граду Божию. Теперь земной град возрождался и восстанавливал прежнее противостояние с еще большей очевидностью и напряжением. Здесь однако не было прямой вражды. Средневековые горожане были людьми богобоязненными, думающими о душе, вместе с городом

возводящими храмы. Самим стилем городской жизни и культуры была-предопределена сосредоточенность на земном и преходящем, необходимость прислушиваться к бою часов на рыночной площади и различать в нем звон монет.

Афоризм «время — деньги» родится позже — в X веке, но он выразил суть деловой морали. В средние века церковь жестоко преследовала ростовщичество именно на том основании, что его представители торговали им не принадлежащим — временем, единственным хозяином которого был — Бог. Город же вторгался в его владение, все чаще забывая бросить молящий взгляд вверх, к Небу.

Совершался переход к новой культуре, центром и основной определяющей ценностью которой становится человек. Началась новая культура с эпохи Ренессанса.

По мнению многих исследователей уже XII век был началом европейского Возрождения. При беглом просмотре материалов Западного Ренессанса нас поражает огромное количество разнообразных имен, стран, периодов развития, направлений и стилей, обычно именуемых возрожденческими.

Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Однако сводить Ренессанс только к античности — это значило бы не уловить самого главного. Некоторые исследователи утверждают, что античность играла роль земной опоры при отходе человека Возрождения от средневековой твердыни. Однако в античности, кроме земного, было очень много и неземного, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях пока еще вовсе не отходил. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда несет с собой и нечто новое. Наконец и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII или XII веке. Иначе говоря, сведение Ренессанса к восстановлению античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является не критическим. Кроме того, всем известно, что Ренессанс, в противоположность средневековью, был светской культурой и таким мировоззрением, которое основывалось только на земных стремлениях человека. И действительно, ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений.

Но оказалось, Ренессанс вовсе не был полностью «светским» мировоззрением, если только всерьез учесть, что писалось и думалось в течение этой весьма длительной исторической эпохи.

Возрожденцы удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические

идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным. Как объединить неоплатонизм Флорентийской академии с царившим в ней беззаботным, фривольным, игривым настроением? А ведь флорентийцы — самые настоящие возрожденцы, которых часто называют и гуманистами. При таком чересчур светском понимании Ренессанса неизвестно не только куда отнести кардинала Николая Кузанского, но и как быть с трагическими мотивами в искусстве Высокого Ренессанса и даже как быть с Джордано Бруно, который при всей своей антицерковности (за это он и пострадал), был настроен и возвышенно и духовно, и притом опять-таки с прямой и буквальной опорой на неоплатонизм?

При теперешнем развитии науки о Ренессансе банально и некритично звучат и такие определения этой эпохи, как выдвижение человеческой личности, или индивидуума, прогрессивное стремление в противоположность средневековому застою, гуманизм и даже реализм. Все подобного рода характеристики, взятые сами по себе, конечно, правильны и даже неопровержимы. Но мало кто отдает себе полный отчет в том, что такое, например, гуманизм или что такое реализм? Ведь типов реализма было множество. Какой же средневековый писатель или художник, даже если он ограничен исключительно религиозной тематикой, не считал себя подлинным и окончательным реалистом? Конечно, возрожденческие мадонны или вообще библейские персонажи в эпоху Ренессанса обязательно изображались реалистически. Но сравнивать этот возрожденческий реализм с реализмом, например, византийской или древнерусской иконы — задача совсем не легкая, потому что типов реализма, как говорилось, очень много.

Наконец, при характеристике эстетики Ренессанса далеко не всегда учитывается историческая и географическая сложность этой эпохи, которая длилась, по крайней мере, четыре века. Формулировать единую хронологическую линию развития Ренессанса — предприятие не только очень трудное, но, пожалуй, едва ли даже возможное.

Далее, Ренессанс был не в какой-нибудь одной стране, но во всех странах, и каждая из них переживала этот период по-своему — и хронологически и по существу. Был, например, итальянский Ренессанс, а был еще и северный Ренессанс.

К Ренессансу обычно относят и такое явление, как, например, гелиоцентрическая система Коперника или учение о бесконечности миров Джордано Бруно. Но и тут возникает одна существенная трудность. Если Ренессанс понимать как возвеличение человеческой личности, то Коперник и Бруно превратили земную планету в ничтожную песчинку бесконечной Вселенной. Следовательно, ничтожной стала и та человеческая личность, которая обитает на этой «песчинке». Конечно, если подходить к де-

лу только терминологически, то ничто не мешает нам называть астрономию Коперника и Бруно или механику Галилея и Кеплера Ренессансом. Но тогда ни Николай Кузанский, ни Марсилио Фичино, ни Пико делла Мирандола, ни Лоренцо Балла уже не будут относиться к Ренессансу, и эпоху Данте уже не придется именовать проторенессансом. Можно то и другое называть Ренессансом, но тогда он, очевидно, уже не будет для нас эпохой бурного развития самостоятельной человеческой личности. Также и протестантизм без многих, и притом весьма существенных, оговорок не может быть относим к Ренессансу, поскольку все ведущие деятели этой эпохи сохраняли связь с католической церковью, а протестантизм был отпадением от церкви и от папства. Правда, совмещать идеи папского кардинала Николая Кузанского или католического священника Марсилио Фичино с идеями Лютера и Кальвина в какой-то мере можно и даже нужно. Но как именно это можно было бы сделать при обычном некритическом употреблении таких терминов, как «церковь», «личность», «протестантизм» или «реформация», — вопрос до чрезвычайности трудный, решение его требует огромных усилий от исследователя.

Новизной Ренессанса является чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь все это тоже есть создание Божие. Даже заправские теисты Возрождения вроде Марсилио Фичино или Николая Кузанского рассуждают о красоте мира и жизни почти в духе пантеизма, внимательно всматриваясь в красоту природы и человека, в прекрасные детали всего космоса. Однако это только начало.

Дальше следуют постоянные возрожденческие восторги перед достоинством, самостоятельностью и красотой самого художника. Сначала он тоже будто бы творит дело Божие и по воле самого Бога. Но те же самые теоретики, восхваляющие послушание и смирение художника, рассказывают о том, как должен быть образован и воспитан художник, как много он должен понимать во всех науках и в философии и, конечно, в богословии. Первым учителем художника должна стать математика — так же, как, впрочем, она была исходным основанием для всего платонизма и пифагорейства в античности и средневековье. Только математика теперь направляется на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела; если античность делила рост человека на какие-то там шесть или семь частей, то Альберти в целях достижения точности в живописи и скульптуре делит его теперь на 600, а Дюрер впоследствии — и на 1800 частей. Если средневе-

ковый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку оно было для него только носителем духа, гармония тела заключалась для него, скорее, в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира, то, например, Джорджоне в «Спящей Венере» изображает прекрасное женское тело, опираясь уже на знание реальной анатомии. Три обстоятельства необходимо отметить как чрезвычайно характерные для возрожденческого понимания математики и искусства.

Во-первых, для эстетики Ренессанса оказывается наиболее значимым не только самостоятельно созерцаемое и самостоятельно изменяемое человеческое тело. Ведь это тело сколько угодно изображалось и в античной эстетике, черты этой человеческой телесности можно найти и в скульптурных формах периода классики. Легко доказать, что этой человеческой телесности подчинялась даже архитектура. Весь афинский Парфенон, например, сконструирован по пропорциям человеческого тела. В возрожденческой телесности не было ни античного субстанциального понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него, как в самостоятельную эстетическую данность. Не столь важны были происхождение этого тела или его судьба, эмпирическая и метафизическая, сколь его самодовлеющая эстетическая значимость, его артистически выражающая себя мудрость. Поэтому не стоит удивляться тому, что Леонардо трактует философию и философскую мудрость только как живопись.

Во-вторых, человеческое тело, этот носитель артистической мудрости, для индивидуалистического мышления Ренессанса обязательно не только само трехмерно и рельефно, но, будучи принципом всякого другого изображения, делает и всякое другое изображение, даже хотя бы только живописное, обязательно трехмерным и рельефным. Образцы возрожденческого искусства в этом смысле всегда как бы выпуклы, как бы наступают на нас, как бы осязательно телесны. И живопись, и архитектура, да и вся литература всегда выпуклы, всегда рельефны, всегда скульптурны. В этом видится влияние античного искусства, хотя прямого воздействия античной скульптурности на возрожденческую не было — это воздействие было только частичным. Под скульптурностью возрожденческого мышления подразумевался не античный вещевизм, в своем пределе доходивший до космологизма, но антропоцентризм и стихийно утверждающая себя индивидуальная человеческая личность, доходившая до артистически творческого самоутверждения.

И, наконец, в-третьих, эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии

и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле. Мы видим на самом деле вовсе не те точные геометрические фигуры, в которые была влюблена античность. Прежде всего мы реально видим, как по мере удаления от нас зримого нами предмета он принимает совсем другие формы и, в частности, сокращается в своих размерах. Две линии, которые около нас кажутся вполне параллельными, по мере их удаления от нас все больше и больше сближаются, а на горизонте, т. е. на достаточно большом расстоянии от нас, они даже и просто сближаются между собою до полного слияния в одной и единственной точке. С позиции здравого смысла, казалось бы, это есть нелепость. Если линии параллельны около нас, они параллельны вообще везде, на каком бы большом расстоянии мы их ни рассматривали.

Здесь самое главное — настолько большая уверенность возрожденческой эстетики в реальности этого слияния параллельных линий на достаточно далеком от нас расстоянии, что из подобного рода реальных человеческих ощущений появилась целая наука, которая, правда, немного позже Ренессанса, но никак не позже XVII века стала разрабатываться в качестве так называемой проективной геометрии. Нас здесь не интересует история математики как науки. Нас интересует исключительно история эстетики. А история возрожденческой эстетики как раз и свидетельствует о том, что перспективное смещение и, в частности, сокращение предметов, видимых на достаточно большом расстоянии, могут быть осознаны и оформлены вполне научно. Тут получается своя собственная, и притом вполне точная, геометрия. Субъективно она исходит из чувственного восприятия человека, подобно тому как примат этого последнего над всякой объективной реальностью отнюдь не мешал тому или другому преломлению этой реальности в субъективном человеческом сознании.

Таким образом, чувственно-зрительная данность настолько активна в эстетике Ренессанса, настолько уверена в себе и настолько безразлична к объективным соотношениям геометрических конструкций вообще, что достигла своего собственного научного оформления. И поэтому, когда Леонардо утверждал, что философия и мудрость — это только живопись, в нем говорила не просто капризная увлеченность художника создаваемыми им произведениями, а вполне точная наука, пусть пока еще и не оформленная в виде проективной геометрии, однако получившая для себя точное геометрическое обоснование уже в ближайшем будущем.

Такова возрожденческая сила чувственной математики, и таков возрожденческий восторг перед чувственной математикой. И такова, в конце

концов, сила артистически и стихийно самоутвержденного человеческого сознания, создавшего из простейшего эстетического факта чувственного восприятия новую науку, уже не опровержимую никакими философскими или вообще научными доводами.

Исходя из вышесказанного, мы видим, что возрожденческий художник резко отличается от антично–средневекового художника. При формальном сходстве здесь невольно бросается в глаза субъективистически–индивидуалистическая жажда жизненных ощущений независимо от их религиозных или моральных ценностей, хотя эти последние здесь формально не только не отрицаются, но часто и выдвигаются на первый план. То же самое необходимо сказать и о других формальных чертах сходства между возрожденческой и античной эстетикой.

Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Вся эта возрожденческая числовая вакханалия говорит отнюдь не о первенстве природы, но о первенстве художественного чувства. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских колористов, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали как религиозное, но это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии. О художнике теперь не только говорили, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигали на первый план его труд, в котором пытались найти даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии художника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием; да и само подражание в эту эпоху весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.



Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценятся теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже самодовлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства. Перед нами появляются яркие живописные краски и телесная выпуклость изображений, то зовущая глаз наблюдателя успокоиться в неподвижном созерцании, то увлекающая в бесконечные дали, не знакомые никакой антично-средневековой эстетике; здесь заложены и классическое равновесие, и беспокойный романтический уход в бесконечность, и художественный энтузиазм, о котором много говорили в эпоху романтизма, и, с другой стороны, выдвижение на первый план принципа наслаждения как основного для эстетики.

Новизна и наслаждение вообще являются основанием всякого светского искусства.

Таким образом, эстетика Ренессанса, будучи стихийным и буйным самоутверждением человеческого субъекта, а также и соответствующего жизнеутверждения, в своем нерасчлененном, но мощном историко-культурном размахе сразу выразила в себе все те возможности, которые таились в глубине будущей культуры. И даже больше того. Эстетика Ренессанса дошла до таких пределов субъективистического развития, когда субъект уже начинает ощущать свою ограниченность и свою связанность своей же собственной изоляцией.

Все гениальные художники Высокого Возрождения вместе с глубинами самоутвержденной человеческой личности чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма ощущают ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта.

По своей стихийной напряженности, отмечает А. Ф. Лосев, возрожденческий индивидуализм был ограничен, он часто сам сознавал свою ограниченность. «Это был величайший прогрессивный переворот, — пишет он, — из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными». (Там же, с.15). Поэтому под Ренессансом необходимо понимать не только стихию индивидуального самоутверждения человека, не только идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой Божественной личности в средние века, но и всю самокритику такого индивидуализма. Иначе придется расстаться с множеством величайших имен деятелей Возрождения и считать их уже не возрожденческими.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI веке В. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. На их примере видно, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность. В самом деле, всякая такая личность–титан в своем безудержном самоутверждении хочет решительно все на свете покорить себе. Но такая личность–титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т. е. подчинить прочих людей себе, безгранично властвовать над ними и даже уничтожить. Отсюда возникает конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на живот, а на смерть. И титаны гибнут в этой взаимной борьбе. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все творчество Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в гору трупов, потому что такова страшная, ничем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир уже на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX веках стали понимать всю его ограниченность и невозможность. Таким образом, под Ренессансом необходимо понимать не только эстетику стихийного индивидуализма, т. е. титанизм, но и всю критику такого индивидуализма, которая была результатом его же собственного развития и которую сам же он глубинным образом осознал.

Черты рожденного этим осознанием пессимизма нетрудно обнаружить и в творчестве Торквато Тассо, и у Рабле, и у Сервантеса. Французские мыслители того времени Шаррон и Монтень известны как далеко идущие скептики, несмотря на бурный характер возрожденческого жизнеутверждения.

Необходимо указать на то важное обстоятельство, что самокритика и даже самоотрицание стихийного индивидуализма, которые мы находим в эстетике Ренессанса, не есть явление случайное и поверхностное, которое могло быть, но которого могло бы и не быть. Дело здесь в том, что возрожденческий индивидуализм обладает всеми чертами детского и юного характера. Ему свойственна та непосредственность и наивность, которая оберегла его от крайних выводов, а если выводы и делались, то сами возрожденцы совсем не понимали тех страшных путей, на которые толкал их этот красивый и юный индивидуализм. Ренессанс был далек от всякой ограниченности будущей культуры. Он еще не понимал и не предвидел абстрактной жестокости и беспощадности, которые ожидали его в дальнейшем. Возрожденческие поклонники человеческой личности и человеческой кра-

соты были пока еще честными людьми. И как они ни увлекались этим эстетическим индивидуализмом, субъективизмом и антропоцентризмом, а также как они ни ориентировали себя перед лицом этих стихийно нахлынувших чувств и мечтаний, они все-таки видели, что изолированный и чисто индивидуальный человеческий субъект, на котором они базировались, которым они увлекались и который они превозносили, в сущности говоря, вовсе не являлся такой уж полной, такой уж окончательной и абсолютной основой для человеческой ориентации в мире и для всего человеческого прогресса в истории.

Удивительным образом все деятели раннего и Высокого Ренессанса в Италии при небывалом проникновении в тайники человеческой души, тонком, изображении телесных и вещественных картин душевных и духовных судеб человека всегда свидетельствовали своими произведениями о небывалой недостаточности и слабости человеческого субъекта. И это понятно, ибо возрожденческие художники и эстетика в своем индивидуализме были пока еще слишком юными.

В дальнейшем этот юный и красивый индивидуализм, прекрасно и честно чувствующий свою ограниченность, будет прогрессировать в своей изолированности, в своей отдаленности от всего внешнего и от всего живого, в своей жесткости и жестокости, в своей бесчеловечности ко всему окружающему. Сам Ренессанс еще не был частью этой светской культуры. Он только ее подготавливал, и притом бессознательно, независимо от себя. И это было лишь прямым и непосредственным результатом стихийного человеческого самоутверждения и жизнеутверждения. Но совсем другая картина культуры и цивилизации создалась в последующие века, уже после Ренессанса.

Этот юный и невинный возрожденческий индивидуализм в послевозрожденческие времена постепенно уже переставал чувствовать свою ограниченность. Он буйно и бурно заявлял о правах человека и требовал его освобождения — и духовного, и душевного, и телесного, и материального. Но эстетика Ренессанса обладала одним замечательным свойством, которого не было в последующей эстетике: она знала и чувствовала всю ограниченность изолированного человеческого субъекта. И это навсегда наложило печать трагизма на всю бесконечно революционную стихию возрожденческого индивидуализма.

Вот почему ошибаются те, считает величайший знаток Возрождения А. Ф. Лосев, кто изображает искусство и литературу Ренессанса, а заодно и всю его эстетику в каком-то монотонном, одномерном и одноплановом стиле. По его мнению, эстетика Ренессанса чрезвычайно многомерна и многопланова, «и эта многомерность обнаруживается прежде всего в огромном напряжении индивидуального человеческого самочувствия и в то

же самое время в его безвыходности и трагизме, как раз и возникавших на путях проникновенного изображения стихийно–человеческого самоутверждения. В этом–то и заключается огромный смысл всей возрожденческой самокритики. Но из этого следует также, что в своем анализе эстетики Ренессанса мы должны избегать узкой одноплановости и слишком уж абсолютизированной точки зрения. Вся глубина, вся красота и притом вся историческая и даже специально экономическая картина эстетики Ренессанса от этой самокритики, самоотрицания, а часто даже и самоотречения Ренессанса не только ничего не проиграет, а, наоборот, лишь выиграет; и благодаря этому впервые только и становится возможным путь ее реалистического и непредубежденного исследования». (18, с. 25).

Отсюда понятно, почему эстетика Ренессанса очень часто остается внутренне связанной со средневековой ортодоксией. Но это отнюдь не значит, что ортодоксия в течение всего Ренессанса оставалась непоколебимой. Дело обстояло как раз наоборот. Средневековая традиция в эпоху Ренессанса была поколеблена в самых своих глубинных корнях, и после возрожденческой духовной революции она уже никогда не сумела встать на ноги в виде полноценной средневековой доктрины. Тем не менее, хотя эта средневековая традиция была в эпоху Ренессанса на третьем плане, она все же помогала стихийно утверждавшему себя человеческому субъекту не терять почвы под ногами и не погружаться в беспринципный нигилизм. Были и другие, уже чисто гуманистические идеалы, которые заставляли человека искать для себя опору и в морали, и в науке, и в общественности, и в историческом прогрессе, и даже в утопических построениях. Стихийно утверждающий себя человек в эпоху Ренессанса еще не потерял разумной ориентировки и, понимая свою беспомощность перед громадой бесконечной жизни и космоса, не потерял чувства меры, т. е. чувства своей фактической ограниченности. В этом и заключается вся юная прелесть возрожденческой эстетики. «И если мы в дальнейшем будем находить черты трагизма у Боттичелли или Микеланджело, черты отчаяния и бессилия у могучего Леонардо и в маньеризме черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного, то это только очень хорошо. И если точная наука Ренессанса в лице Коперника, Кеплера и Галилея отнимет у человека его жизненную почву в виде неподвижной земли, а готика заставит человеческую личность рваться вверх вплоть до потери своей земной тяжести и веса, то все это окажется неизбежным противоречием в самом Ренессансе, но нисколько не будет противоречием в нашей науке о Ренессансе», подчеркивает А. Ф. Лосев.

Мы теперь прекрасно понимаем эту глубинную противоречивость Ренессанса. И больше того. В этом, и только в этом, состоит смысл возрожденческой эстетики, весь могущественный и непреодолимый историзм Ре-

нессанса, юная прелесть которого несравнима со всеми зрелыми последующими периодами как художественного, так и социально-экономического развития.

### ГЛАВА 3. СВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Итак, закат средневековой культуры начался с разрушения основной ценности религиозной культуры — Бога. Этот процесс входит в полную силу приблизительно с конца XII века. Возникает новое представление о реальности. Ее главный принцип — чувственность: только то, что мы видим, слышим и осязаем реально, и имеет смысл. Вне этой чувственной реальности или нет ничего или есть что-либо такое, чего мы не можем почувствовать, а это эквивалент нереального, несуществующего. Им можно пренебречь. Таков основной постулат новой культуры. Он столкнулся с приходящими в упадок ценностями старой культуры. Однако прежде чем окончательно утвердиться, новая культура долгое время ощущала влияние культуры уходящей. В результате возникла культура переходного периода, представлявшая нечто органически целое.

Основная посылка этой культуры — объективная реальность частично чувственна и частично сверхчувственна. Она охватывает сверхчувственные и сверхреальные аспекты бытия. В XIII и XIV веках эта культура находится в сбалансированном состоянии, затем наступает упадок, и с XV века чувственный принцип доминирует. С этого времени начинается своя форма культуры. Она проявляет себя во всех сферах духовной деятельности, где происходит окончательное разделение веры и разума. Цель такой культуры — доставить наслаждение, развлечь, увеселить. Освободившись от религии, она постоянно ищет новое, воспроизводит явления такими, какие они есть, как воспринимаются нами. Искусство в этой культуре — это искусство профессиональных художников, деятельность которых направлена на угождение публики. Своего апогея эта культура достигает в XIX веке, который демонстрирует чувственную наготу и бесстыдство.

Искусство новой культуры реалистично, натуралистично, визуально, своим ракурсом и перспективой стремящееся создать иллюзию трехмерной реальности, хотя и средствами двухмерного пространства.

В это время вместо храмов появляются дворцы, архитектура которых тяготеет к пышному барокко, рококо, подражает готике, роскошному мавританскому стилю. Живопись также становится украшением жизни. Но она пока недоступна для бедного огрубелого люда, заботящегося лишь о хлебе насущном. Чтобы понять новое искусство, надо быть образованным человеком и следовать духу времени. Если раньше человек просто жил, то

теперь он хочет любоваться жизнью. Человек переходит к новому духу времени. Раньше всего это случилось в Италии. ( Считается, что итальянцы от природы одарены необыкновенной тонкостью и быстротой понимания, будь то трактирный слуга или простой поселянин. Словами здесь владеют интуитивно, блистательно, остроумно. Глядя на картину, любой простолудин может воскликнуть: «О, Боже, что за прелесть!»).

Если в Англии в XV веке идет Война Алой и Белой розы, Франция опустошена и порабощена англичанами, волки заходят в предместья Парижа, дворянство грубо и дико, то в Италии царит мир, работают фабрики, банки. Впервые после падения древней цивилизации возникает общество, отдающее первое место умению наслаждаться.

Здесь возникает новое сословие людей — страстных восстановителей греческой и латинской литературы. Они роются в библиотеках, открывают рукописи, вдохновляются ими, пишут. Впоследствии их назовут гуманистами. Их поддерживают государи — Сфорца, Медичи и сам Папа Римский). Возрождается философская академия, художники, ученые беседуют изящным языком без чинопочитания.

Возникает область гуманитарного знания, включающая в себя собиранье, изучение, комментирование античных текстов. На этой основе вырастает система классического образования, формируется новый идеал личности, а следовательно, и новый стиль мысли и жизни. Новая культура наносит удар по иерархическому мышлению: в Средние века благородным считался тот, кто благороден по происхождению. Сейчас же ценится ученость, воспитанность и нравственное достоинство. Социальное положение не препятствует осуществлению достоинства личности, но и не гарантирует его. Все зависит от самого человека, от его желания развить в себе лучшие качества. Теперь считается, что человек способен творить себя сам, облагораживать собственную природу и определять свое место в мире, обновляя его.

Постепенно зарождается новая умственная культура. Кавалер должен быть музыкантом, щеголять каким-нибудь талантом, уметь рисовать и знать живопись. Дамы также должны уметь беседовать, знать литературу, живопись, танцевать. Людей не занимают религиозные идеи, они далеки от набожности, им не по нраву закон умерщвления плоти, они насмеваются над догмами.

Человек обязан быть бойцом, хорошо владеть шпагой, кинжалом для защиты. Опасности усиливают живость восприятия. Поэтому с первых лет XV века в живописи наблюдается интерес к человеческому телу, к его мышцам, его движению. Так, например, фламандское искусство возводит в богатырский тип чувственные инстинкты, шумную великую радость, мощную энергию окружающих его душ.

Все мадонны Рубенса, его мученики — не более чем превосходные, пышущие здоровьем тела, ограниченные лишь земной жизнью. Все здесь крупно, сильно, довольно, весело. Религиозность самого художника лишь дань обрядам. Каждый день Рубенс идет к обеду и не более того.

Возникает тип «благородного» человека. Чтобы понять смысл этого понятия, надо рассмотреть его происхождение. В XV веке в Италии как реакция на схоластический аристотелизм возродилась неоплатоновская философия (Фичино, Пико делла Мирандола и др.). Тем самым на смену теистической онтологии пришел пантеизм с его онтологической моделью реальности, согласно которой божественная сущность пребывает не вне материального мира, а в нем самом (Бог есть «мировая душа»). Следовательно, пантеистическая онтология рассматривает мир как синтез физического и духовного. Духовное может проявляться в физическом двояко: (несовпадение сущности с явлением) и адекватно (совпадение сущности и явления). Если мысленно устремить все случаи неадекватного проявления сущности к нулю, то мы придем к идеализированному представлению о мире, в котором явление всегда совпадает со своей сущностью, и, следовательно, физическое с духовным. Продуктом такого идеализированного мира должен быть идеализированный человек, божественная сущность которого всегда адекватно проявляется в его внешности, характере и поступках. Это и есть «благородный» человек. Критерием «благородства» является, очевидно, совпадение человека с его Божественной сущностью, и не только между душой и телом — у него просто нет разлада ни в душе, ни в теле. Другими словами, благородный человек — это «гармонический человек», который не знает разницы между душой и телом (в отличие от средневекового человека, который переживал трагический конфликт между тем и другим). Такое предельное представление о человеке было получено с помощью идеализации реального человека эпохи Возрождения со всеми его положительными («благородными») и отрицательными («неблагородными») чертами, путем мысленного устремления к нулю «неблагородных» черт и одновременной гиперболизации — устремления к максимуму — «благородных».

Так как античный идеал человека тоже предполагал гармонию физического и духовного, рассмотренная выше идеализация человеческой личности должна была неизбежно привести к возрождению (ренессансу) античного идеала с одним, однако, существенным отличием: взамен синтеза физического начала с языческой духовностью, теперь пришел синтез физического начала с христианской духовностью. Вот почему идеал благородного человека приобрел впоследствии репутацию гуманистического идеала.

С этой точки зрения благородный человек должен быть «мерой всех вещей». Так возникает проблема «облагораживания» всех природных и социальных объектов. Практически это означает «одухотворение природы», то есть подражание Божественному в природе. Отметим, что пантеистическая онтология исключает подражание природе в натуралистическом смысле (как об этом говорили теоретики натурализма в XIX веке). Такое подражание есть воспроизведение системы «божественных» пропорций. В созерцании совершенных пропорций Дух осознает свою Божественную сущность (Леонардо), существующих в природных (и социальных) объектах как в пространстве, так и во времени (т. е. присущих также и движению этих объектов).

Поскольку благородный человек способен испытывать лишь благородные эмоции, то невольно он создает специальный эталон (образец) для кодирования (и декодирования) таких чувств. Причем в роли подобного эталона может выступать любой «облагороженный» объект — благородное яблоко, благородная женщина, благородная битва (если воспользоваться образами гомеровской «Илиады»). Такое представление обязательно предполагает «подражание божественному в природе», т. е. наличие систем «божественных» пропорций. При этом идеал благородного человека диктует специфический способ идеализации реальных объектов определенного класса. Этот способ и определяет эталон для кодирования (декодирования) соответствующих «благородных» переживаний.

История западноевропейской живописи ясно показывает те содержательные и формальные нормативы, которыми обладает этот идеал. Назовем некоторые из них.

Преимущественно изображаются фантастические, т. е. античные и библейские сюжеты, ибо они подходят более всего для описания деяний благородных людей. Из реалистических сюжетов отдается предпочтение только аристократическим. Показывается торжество добродетели над пороком, ибо только это соответствует деятельности благородного человека (демонстрация Божественной сущности человеческой души).

Крупномасштабное изображение более значительных персонажей (например, святых) и мелкомасштабное — менее значительных (например, простых смертных), но никаких ограничений на одежду (например, античные или библейские персонажи могут быть одеты в современные художнику костюмы).

Культ человеческого тела, ибо оно есть высшее проявление Божественного начала в природе. «Самое ценное произведение искусства — такое, которое воспроизводит знатнейшее, тончайшее и искуснейшее творение, под чем подразумевается человеческое тело». При этом выбор обнаженной натуры есть не следствие желания потакать эротическим



интересам зрителя, а категорическое требование пантеистической философии (в противовес средневековому теизму), запрещавшему такие изображения. Опять—таки существенно не тело само по себе, а эмоциональное отношение к нему художника как к Божественному творению — истинно платоническая любовь к телу. Высшим проявлением такой любви являются знаменитые картины кисти Джорджоне и Тициана.

Четкий рисунок и культ линии, проявляющиеся в музыкальности («певучести») линии: «В пении линии раскрывается истина формы»; (З, с. 325) стереоскопичность изображения и линейная перспектива; светотеневая моделировка и воздушная перспектива; цветовая моделировка и развитый колорит (переход от локальных цветов к смешению красок и полутонам); «тектоничность» композиции: «тектонический стиль есть стиль строгого порядка и ясной закономерности»; симметрия расположения элементов на плоскости; «сористость» (дискретность) живописного пространства (требование к расположению элементов в пространстве — композиция из нескольких параллельных слоев, каждый из которых обладает самостоятельным сюжетом); дифференцированное единство (четкое отделение главного от второстепенного); композиционная ясность (высказанность относительно всего), отсутствие намеков и недосказанности — вот основные характерные нормативы нового стиля.

Новая культура была подготовлена и таким движением, которое принято называть **Реформацией**. В период Реформации происходят существенные изменения в структуре церкви. Постепенно, к XIV–XV векам, церковь утрачивает свой авторитет в обществе. Превратившись в социальную структуру, она перестает заниматься своим прямым делом: формировать религиозное мировоззрение людей. Церковь к этому времени становится крупным собственником, богатеет, определяет политику, диктует свою волю. Эти процессы приводят к тому, что церковь забывает о своей миссии: быть духовным наставником. Монастыри становятся центрами разврата, служители церкви не гнушаются никакими средствами, вплоть до самых крайних (убийств, отравлений и т. д.), для достижения своих материальных целей.

Постепенно в обществе растет недовольство. Началом Реформации принято считать выступление Мартина Лютера с тезисами против продажи индульгенции (документов об отпущении грехов). Более радикальным было протестантство Цвингли и Кальвина в Швейцарии. Эта разновидность протестантства получила распространение в Нидерландах и Англии.

Движение Реформации оказало огромное воздействие на формирование мироощущения человека. Происходит переориентация его воли с созерцательного отношения к истине на ее активный поиск. Разрушен патриархальный уклад, человек рвет связи с семьей, обычаями, освобождается

от привязанности к родным местам, городу, стране. Бог кажется далеким, теперь человек сам, без церкви, устанавливает с ним связь. Возникают новые ценности — недаром протестантизм называют «религией жизненного успеха». С одной стороны, растет гедонизм, с другой — человек должен выполнять определенные моральные предписания: быть не только скромным, добропорядочным, бережливым, руководствоваться здравым смыслом, упорно трудиться, но и проявлять инициативу, предприимчивость. У человека эпохи Реформации складывается «двойная» мораль: выпячивание своей порочности часто маскируется под долг, совесть. Мы знаем, что существует подлинная скромность, не имеющая ничего общего с ненавистью к себе, совесть, истинное чувство долга.

У человека же эпохи Реформации — совесть — это надсмотрщик, приставленный человеком к самому себе. Она запрещает радость и счастье, являясь основой аскетизма и пуританства.

Принцип частной инициативы, характерный для этого времени, способствовал одновременно процессу индивидуализации и в то же время изолированности человека. У католиков отношение индивидуума к Богу было основано на принадлежности индивидуума к церкви. И это в чем-то ограничивало человека. Протестантизм оставило индивида лицом к лицу с Богом и это было психологической подготовкой к индивидуализму человека в мирской жизни.

Последствия были самые удручающие: человек построил свой, человеческий мир, но не стал в нем хозяином, потому что оказалось, что построенный мир управляет человеком (кризисы, войны и т. д.). Человек тешил себя иллюзией, что он является центром мира, но при этом был проникнут чувством ничтожности и бессилия. Более печальным следствием этих процессов было то, что человеческие связи постепенно утратили ясный человеческий смысл, приобрели характер манипуляций. Человек сам становится товаром: он должен выгодно себя продать, быть энергичным инициативным и т. д. Рынок решает, сколько стоят те или иные человеческие качества. «Чувство достоинства» превращается лишь в отражение того, что думают о человеке другие. У самого человека нет никакой уверенности в собственной ценности, не зависящей от его популярности и успеха. Эти черты стали главными в современном человеке.

Положение, в котором оказался индивид в наши дни, было предсказано мыслителями прошлого. Так, С. Кьеркегор описал беспомощного индивида, раздираемого сомнением, подавленного, одинокого и ничтожного. Ницше наглядно показал приближение нигилизма, Кафка — бессилие человека. Но «нормальный», средний человек этого как правило, не осознает, так как осознание для него слишком страшно. И человек прячет его под рутинной повседневных дел, деловым успехом, развлечением: «повеселить-

ся», «пообщаться», «покататься». В полной мере это проявилось в XX веке.

А начиналось все очень невинно. Проследим эти процессы через духовную культуру. Так, интерьеры церквей становятся все более протестантскими. Спрос на церковное искусство резко падает. Если итальянский платонизм интересовался стремлением индивидуальной души к Богу, то теперь больше внимания обращается на вторую, оставшуюся половину платонически понимаемого мира: телесный мир вещей и смирение земного существования. Изоощренная детализированность готического искусства теряет священное содержание, но сохраняет еще поэтичность — уважение ремесленника к своему изделию (на полотнах Яна ван Эйка). Внутреннее содержание человека выдвигается на первый план. Акценты искусства откровенно пессимистичны. Отношение к потустороннему миру есть, прежде всего, ожидание будущего вечного существования в аду. В предельном объеме эта тенденция выражена у И. Босха: и обыденную реальность («Искушение св. Антония»), и тем более ад («Музыкальный ад»), он населяет сонмами кошмарных существ, его полотна выражают предопределенность мучений для подавляющего большинства, а Христос одиноко противопоставит остальному человечеству («Несение креста», «Корабль дураков», «Семь смертных грехов»).

Этот мотив, хотя и не в столь гротескной форме, поддерживает Питер Брейгель Старший («Страна лентяев», «Фламандские пословицы»). Подвиги человеческого гения в протестантском сознании теряют свое значение: почти невозможно заметить гибнущего Икара на фоне обыденной жизни («Падение Икара»).

Мотив обыденного существования, мудрость которого состоит в глупости, приобретает в протестантской идеологии особое значение. Если Н. Кузанский в своей концепции «ученого незнания» оправдывает ученость на фоне непознаваемого Бога, то Э. Роттердамский в «Похвале глупости» высмеивает вместе со схоластикой разум вообще. Глупостью оказывается как раз умствование, а простота, отказ от условностей приветствуются. От такого понимания разума остается только один шаг к отрицанию свободы воли. В этом и заключается основное отличие протестантизма от гуманизма: различное решение проблемы свободы воли. Отсюда двойственное отношение к народной культуре и ее использованию.

Ирония по отношению к пассивному растительному существованию сочетается с критическим отношением к действительности именно с позиций обыденного разума простого человека. Антицерковный гуманизм использует традиции карнавалов — вереница обличий глупости предстает в поэме С. Брандта «Корабль дураков», глупость всех сословий обличает герой книги Ш. Де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле».

В романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» принципы народной культуры — гротеск и комизм — используются для освещения как «жирной набожности» (по выражению Э. Роттердамского) католической церкви, так и ненасытности и низменности интересов нарождающейся буржуазии.

Именно традиции гуманизма заставляют оценить новую формирующуюся реальность как трагедию. Конфликт личности, вооруженной идеалами, и действительности, обернувшейся своей низменной, вульгарной стороной, оказывается в центре творчества В. Шекспира и М. Сервантеса. Пессимистическая оценка процесса становления новых индивидуалистических отношений заставляет героев Шекспира стать преступниками, а героя Сервантеса — вернуться к забытым рыцарским идеалам.

Наступила новая эпоха, новая культура, в центре которой — человек с бесконечно растущими потребностями, жадной земной жизни, жадной познания. Меняется человек — меняются его интересы, ценности, ориентиры. И как в зеркале — меняются стили и направления в искусстве. Возникнув, один стиль или одно направление развиваются до предела, до абсурда и уходят в небытие. Они могут вновь появиться, но уже в искаженном, измененном виде. Так **классицизм** (первое десятилетие XIX века) сменяется **романтизмом** (20–е годы XIX века), ему на смену приходит **реализм** (40–е годы века); рационализму противопоставляется иррационализм и, в конце концов все достоинства новой культуры оборачиваются недостатками.

Во второй половине XVI века в Западной Европе наметился отход от эстетических принципов Высокого Возрождения, в результате чего возник новый стиль в живописи — **маньеризм** (от итал. — манера). Философской базой этого стиля явился разрыв с пантеизмом и возврат к теизму, но теизму особого рода. Божество как бы временно покинуло этот мир, оставив в нем человека один на один с дьяволом. Мировоззренческий идеал маньеризма получается с помощью следующей идеализации: устремляются к нулю все «божественные» черты реальности (проявления добра) и доводятся до максимума все «дьявольские» черты (проявления зла). В результате реальность оказывается адекватным проявлением не божественной, а дьявольской сущности, и мир благодаря этому становится своеобразным «исчадием ада». Этот взгляд на мироздание прекрасно выразил Эразм Роттердамский (1469–1536) в своей «Похвале глупости»: «...не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица.... Под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие. Под изобилием — жалкая бедность ... под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под преуспеванием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред». Такая пессимистическая идеализация реальности получила в XIV веке символическое представле-

ние в образе «перевернутого мира», запечатленного на знаменитой картине П. Брейгеля «Фламандские пословицы» в виде перевернутого шара с крестом. Дьявольский характер «перевернутого» мира особенно наглядно проявился в том, что в этом мире зло не только господствует, но и остается ненаказанным.

«Перевернутый» мир, естественно, должен наложить свой отпечаток и на порождаемого им человека: продуктом такого мира должен стать не только благородный, но одержимый бесом («сатанинский») человек. Последний одержим бесом в силу своей духовной слепоты («глупости»). Следовательно, сатанинский человек является «безумным» и в то же время «потерянным» человеком. Это значит, что он, во-первых, предпринимает бессмысленные действия и, во-вторых, обрекает своими действиями на страдания как других, так и себя. Стало быть, «потерянный» человек не может быть греховным и страдающим человеком. Само собой разумеется, что такая личность должна быть абсолютно дисгармоничной и антигуманистической. Если П. Брейгель символизировал «перевернутый» мир в образе перевернутого шара, то художник школы Шагала, например, мог бы представить «перевернутого» человека в образе субъекта с перевернутой (в буквальном смысле) головой.

Поскольку представление о сатанинском человеке является результатом специфической идеализации реального человека маньеристической эпохи, то вполне правомерно говорить об идеале сатанинского человека, несмотря на всю парадоксальность этого выражения с точки зрения повседневных представлений. Следует учесть, что зародышевой формой этого понятия является извращенный человек. В самом деле, ведь момент «безумия» (в смысле иррациональности действий) свойственен, вообще говоря, любому человеку, но не в меньшей степени ему свойственен и момент разумности. Однако когда разумность мысленно устремляется к нулю, то безумие остается в одиночестве и к тому же гиперболизируется. В результате люди второй половины XIV века и пришли к тому предельному представлению о человеке, которое с точки зрения современной методологии научного исследования с полным правом должно быть названо «идеалом». Разумеется, по отношению к идеалу благородного человека идеал сатанинского человека является антиидеалом, но об относительности различия между этими понятиями уже говорилось. На этом примере особенно ясно преимущество научного понятия идеала по сравнению с его расплывчатым и многозначным повседневным (в том числе публицистическим) употреблением.

Подобно тому, как мерой всех идеальных вещей в благородном мире Высокого Возрождения был благородный человек, то мерой таких объектов в сатанинском мире должен стать сатанинский человек. Таким обра-

зом, на смену облагораживанию всех окружающих человека предметов пришла их «сатанизация». Поскольку сатанинский человек способен испытывать только сатанинские эмоции, то сатанизация предполагает создание специального эталона для кодирования (и декодирования) сатанинских («дьявольских») эмоций.

Маньеристический эстетический идеал как раз и дает представление о том, каким должно быть художественное произведение, чтобы оно удовлетворяло идеалу сатанинского человека. Рассмотрим важнейшие из его содержательных и формальных нормативов.

Фантастические (мифологические) события, в которых проявляются иррациональные поступки людей и их страдания, (в частности, античные и библейские сюжеты, где эти поступки выступают в особенно наглядной форме — примером могут служить многие композиции Эль Греко). Реальные (будничные) события, в которых проявляются те же поступки и те же страдания. Именно в демократических сюжетах, как показал впервые П. Брейгель, не случайно прозванный «мужицким», духовная слепота людей выступает нередко в наиболее простой и ясной форме, ибо она здесь не маскируется аристократическим лоском (достаточно упомянуть его знаменитую «Притчу о слепых» и «Фламандские пословицы»). Торжество порока над добродетелью и культ безумия и страдания (например, «Лаокоон» Эль Греко и «Безумная Грета» П. Брейгеля), сочетание эротики с мистикой, иррациональное комбинирование рациональных (реальных) элементов и переход от рациональной аллегории к сложной иррациональной символической. Маньеристический идеал диктует нарушение совершенства пропорций. Это проявляется в растяжении фигур и деформации их формы и контура (умышленные «неправильности» в рисунке). В частности, предполагается отказ от следования золотому сечению (Бронзино, Пармиджанино, Эль Греко и др.); использование необычной перспективы: птичьей, аксонометрической, сферической, обратной (П. Брейгель, Эль Греко и др.), деформация (искажение) светотени и даже полный отказ от нее (Бронзино, Понтормо, Эль Греко и др.); деформации (искажения) колорита: неестественно бледные краски (Бронзино, Вазари, школа Фонтенбло), черный цвет (Фурины, Рени) или неестественно мрачные краски (Беккафуми, Шпрангер), резкие цветовые контрасты (Понтормо, Эль Греко) и т. п.; обобщение рисунка (линии), формы и цвета (Бронзино, Понтормо, Эль Греко и др.); сумбурность композиции, ее усложненность, перегруженность, усложненность, хаотичность (кажущаяся неупорядоченность) композиции.

Указанные особенности наглядно проявляются в таких картинах, как, например, «И время не властно над любовью» Бронзино, «Безумная Грета» П. Брейгеля и «Крещение Христа» Эль Греко.

Одна из самых известных картин маньеристического стиля — пейзаж Эль Греко «Вид Толедо». Картина построена на резком контрасте «деформированного» неба и «деформированной» земли. Но та «сумбурная» композиция, которую они образуют, обладает следующим замечательным свойством: деформация земли в точности «уравновешивает» деформацию неба, в результате чего вся картина, несмотря на её общую композиционную «сумбурность», производит исключительно цельное и сильное впечатление.

Отсюда следует, что маньеристический идеал должен также породить новый тип красоты — так сказать, маньеристическую красоту (как бы парадоксально это не звучало).

В XVII веке на смену маньеризму приходит **барокко**. В основе этого стиля лежит новый мировоззренческий идеал. Высшей добродетелью считается гармоническое сочетание любви к жизни с отсутствием страха перед смертью. Возникает барочный идеал гедонистически-героического человека. Он предполагает абстрагирование от всех тех особенностей реального человека, которые препятствуют его участию в борьбе и движении или маскируют такое участие.

Все отклонения от эпикурейской страсти к наслаждениям и стойкости в борьбе устремляются к нулю, в результате чего мы получаем общее представление о человеке, воплощение которого часто встречается в поражающих своей роскошью и великолепием грандиозных композициях Рубенса и его последователей.

Своеобразие барочного идеала человека состоит в том, что в отличие от реального человека, который нередко сталкивается с трагическим противоречием между потребностью в удовольствии и требованием морального закона (соблюдение морального долга), гедонистически-героический человек не знает никакого разлада между тем и другим, ибо его мораль совпадает с мировым логосом. Он испытывает «вакхическую радость» от самых крутых пируэтов движения и самых головокружительных зигзагов борьбы. Гедонистически-героический человек — это любитель острых ощущений, связанных со смертельным риском. Искатели приключений, азартные игроки, кинематографические каскадеры, профессиональные спортсмены, офицеры и солдаты наемных армий и тысячи других следовали и будут следовать этому идеалу.

Таким образом, на смену сатанински извращенного и сатанински потерянному человеку в XVII веке приходит идеал гедонистически-героического человека, в результате чего происходит своеобразный возврат от маньеристического пессимизма к ренессансному оптимизму, но уже не на христианской, а на эпикурейско-стоической основе. Итак, барочный эстетический идеал есть общее представление о том, каким долж-

но быть художественное произведение, чтобы оно соответствовало идеалу гедонистически–героического человека. Общей характерной чертой этого идеала, если перефразировать известную формулу Винкельмана, является «благородная сложность и беспокойное величие».

Для барочного идеала характерны: античные и библейские сюжеты, сочетающие гедонизм с героикой (например, рубенсовское «Похищение дочерей Левкиппа» или рембрандтовское «Мене, текел, фарес», т. е. «Сосчитано, взвешено, разделено»); демократические сюжеты, к которым применима та же эстетическая формула (например, «Букинист» Рембрандта, некоторые жанровые сцены Я. Йорданса и «Лавки» Ф. Снейдерса); сюжеты из аристократической жизни, с их «благородной сложностью» и «благородным величием» (например, портреты знати Ван Дейка или охотничьи сцены Босха); культ движения и борьбы и связанная с этим патетическая героика. Недаром во время работы над картиной Рубенс нередко любил слушать отрывки из Плутарха и Сенеки, которые ему читал специальный чтец. Не случайно поэтому в его творчестве такое место занимают потрясающие зрелища мировых катастроф, героически легендарных сражений, титанической борьбы людей с дикими хищниками... вздымаются в «Страшном Суде» праведники, несущие Христа к престолу, и низвергаемые в ад грешники. Неистойой лавиной, в каком-то космическом вихре, струятся в необъятном мировом пространстве потоки тел «Падения грешников». В стремительной ярости «сшибаются» на мосту противники в «Битве амазонок».

И действительно, в картинах, написанных в стиле барокко, «бурно вздымаются волны моря и складки почвы, громоздятся скалы и камни, холмы и горы, извиваются стволы деревьев» — во всем чувствуется грандиозное напряжение героических стихийных сил. Характерно, что указанная динамизация приобретает характер гедонистической героизации. В связи с этим любопытно, что даже сцены человеческих страданий окутываются своеобразным гедонистическим флером (например, рубенсовское «Снятие со креста» в Эрмитаже). Такой подход может показаться парадоксальным и непонятным, если его рассматривать с позиций современного зрителя, воспитанного в реалистических традициях, или, например, с точки зрения средневекового идеала мистического человека. В этом случае подобная трактовка хорошо известных библейских сцен может показаться даже «богохульной».

Между тем все становится на свои места и оказывается вполне естественным, если сделать «мерой» всех вещей гедонистически–героического человека. Создается культ богатства и роскоши, уподобляющий картину рогу изобилия и демонстрирующий социальное здоровье и силу. С особым блеском этот культ проявляется в барочных натюрмортах Снейдерса и



Бейерена — культ зрелого цветущего тела, демонстрирующий природное здоровье и силу и представляющий своеобразный аккомпанемент к любимому изречению Рубенса: «Здоровый дух — в здоровом теле». Это латинское изречение, в согласии с идеологией барокко, может быть перефразировано и так: «Героический дух — в цветущем теле».

Для барокко характерна динамика элементов, буйство линий, форм и красок.

Это предполагает, в частности, особое пристрастие к извилистой линии, основополагающим элементом которой является s-образная кривая. По выражению С. Даниэля, «в этой линии как бы воплотилась... сама жизнь с присущим ей вечным движением», (З, с.340), которая проявляется в движении волн, языках пламени, изгибах растений, грации газели и тигра, лебедя и горносталя, в пластике человеческих мускулов и т. п.

Требование извилистой линии при его последовательном развитии неизбежно ведет к требованию извилистых форм. По этой причине очень популярным сюжетом становится голова античной Медузы с копной волос в виде клубка змей. Великолепные композиции такого рода создали Караваджо и Рубенс.

Примечательно, что требование динамизма линий и форм неизбежно ведет к поиску такого динамизма в любых сюжетах, взятых даже из самых банальных эпизодов повседневной жизни. Поэтому интерес вызывают замысловатые изгибы складок одежды, изборожденные морщинами старики, разваливающиеся стены, витые лестницы, причудливые лохмотья, суета толпы и т. п. — все то, что мы в изобилии встречаем в произведениях Караваджо, Риберы, Рембрандта и других художников XVII века. Хочется подчеркнуть, что указанный интерес диктуется отнюдь не какой-то «реалистической» установкой (т. е. стремлением «подражать природе» в натуралистическом смысле), а является естественным следствием барочного идеала.

Самым крупным достижением здесь было открытие выразительности контражура, то есть освещения, при котором источник света на картине закрывался каким-нибудь предметом так, что вокруг предмета образуется светящийся контур. Контражур создавал особое драматическое настроение, и вообще трудно придумать более удачный прием для передачи эмоционального отношения к борьбе добра со злом, чем борьба света и тени. Это требование оказало обратное влияние на рисунок, породив нечеткость и «размытость» линий. Если ренессансный идеал «совершенно не допускает красочного впечатления, которое не связывалось бы с понятием определенной формы» ((З, с.332) то барочный идеал выдвигает альтернативное требование: «краска может разрушить форму», а «ценность закон-

ченного бытия тускнеет и заменяется представлением трепета жизни. «Телесная реальность заменяется оптической видимостью» (там же).

Для барочного идеала характерна также «глубинность», слитность пространственных планов, интегрированное единство (подчинение деталей целому и приглушение некоторых из них). Барочный идеал превращает картину из «расчленного целого», по словам Вельфлина, какой она была согласно нормативу ренессансного идеала, в нерасчленное целое. Классическим примером реализации такого требования являются многие картины Рембрандта и, в частности, его хрестоматийный «Ночной дозор», для которого характерна относительная неясность, незаконченность.

Барочный идеал открыл «прелесть относительной неясности», то есть намек и недосказанности. Подобное требование выдвигалось в японской живописи XVI–XVIII веков. Оно задает особое настроение, представляя зрителю широкий простор для всевозможных ассоциаций. Указанная относительная неясность может быть связана как с элементом, так и со структурой. Довольно часто используемый прием — персонаж, повернутый спиной к зрителю, полумрак, приглушенные краски и т. п.

Барочная гармония художественного образа в целом — это сочетание контраста динамических элементов с неустойчивым равновесием атектонической композиции. Блестящий пример такой гармонии дает Рубенс в «Прикованном Прометее». Драматический контраст человека и орла в сочетании с бурной динамикой диагональной композиции увлекает зрителя куда-то в бездну, создавая то самое настроение, которое должен испытать всякий, кто ухватил философскую суть знаменитого античного мифа.

Требование указанной специфической гармонии, естественно, рождает и новое представление о красоте. Очень характерно в этом отношении упоминавшееся уже высказывание Хогарта относительно «красоты» s-образной кривой: «...Величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача движения... Форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения... Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой» (3, с.326).

Все очарование барочной красоты может ощутить только зритель, воспринимающий барочные произведения через призму барочного идеала. Только такой зритель правильно схватывает эмоциональную суть барокко — чувство подавляющего величия, пышности и импозантности, связанное с торжеством триумфатора, добившегося трудной победы. Лишь в этом случае имеет место сопереживание. Напротив, величайшие шедевры барокко, когда они рассматриваются, например, с точки зрения мистического идеала XIV века или реалистического идеала XIX века, вызывают совершенно неадекватные чувства. По мнению исследователей, «все его (Рубенса) святые женщины до того могуче-мясисы, такие у них жирные

формы, что в их святость плохо верится. А все его святые — колоссальные атлеты, которые импонируют больше своей мускульной силой, чем душевной красотой... Даже Страшный Суд, в который старые мастера вкладывали всю веру своих детских душ, для Рубенса только каскад человеческих тел, дающий ему случай жонглировать нагими телами, и он сыплет ими, как великан, который опоражнивает чан с огромными рыбами» (3, с.340).

Вот к какому плачевному результату приводит игнорирование закономерностей художественного процесса. Барочный идеал человека содержит в себе возможность расщепления по крайней мере на два новых идеала: чисто гедонистический и чисто героический. Первый привел к формированию искусства рококо, а второй — к появлению классицизма. Формированию идеала гедонистического человека, несомненно, способствовала субъективно-идеалистическая (Беркли, Юм) и материалистическая (Гельвеций, Кондильяк) философия, тогда как формирование идеала героического человека было стимулировано объективно-идеалистической (платонизм) и дуалистической (картезианство) философией. Как известно, выражение «человек — пучок ощущений» принадлежит Юму.

«Пучок ощущений» — это мировоззрение сибаритов, утопавших в неге и роскоши. Всякое волнение и физическое и моральное напряжение, связанное с героическими усилиями, могло нарушить их блаженное состояние райской дремы. Поэтому идеальным произведением искусства с их точки зрения могло быть только такое, которое бы удовлетворяло идеалу чисто гедонистического человека (без всякой примеси барочного героизма — абсолютно безмятежный человек). Героический человек (в отличие от реального) должен подчинить все свои поступки всеобщему закону, диктуемому мировым разумом. Другими словами, такой человек способен принести все свои индивидуальные интересы в жертву общественным, то есть отказаться от личного счастья во имя исполнения морального долга. Он должен постоянно демонстрировать абсолютное мужество перед лицом испытаний во имя всеобщего блага и руководствоваться при этом принципом кристальной моральной чистоты. Последний исключает какие бы то ни было колебания между долгом и чувством, какие бы то ни было сделки с совестью, и требует быть последовательным в отстаивании морального закона и приоритета всеобщего перед индивидуальным, гражданского долга над родственными и корпоративными узами, как бы это ни было. Видно, очевидно, что героический человек классицизма в какой-то степени является своеобразным возвратом к ренессансному идеалу благородного человека. Если ренессансный идеал человека гармоничен в смысле отсутствия какого бы то ни было разлада между душой и телом, а также между всеобщим и индивидуальным, то классический идеал дисгар-

моничен, ибо он предполагает как раз глубокий конфликт между тем и другим. Мотивом героического поступка здесь становится необходимость преодолеть этот конфликт в пользу духовного и всеобщего. Проще говоря, если бы не было такого конфликта, не было бы надобности совершать героические поступки. В классицизме интерес к античным сюжетам сочетался с отсутствием интереса к сюжетам современным. Это мотивировалось тем, что они якобы недостаточно героичны, чтобы быть достойными изображения.

**Классицизм** — это культ антигедонистического героического начала в жизни. В связи с этим — настойчивое требование изображения победы добродетели над пороком (и никоим образом не наоборот). Такая установка предполагает культ морального закона и приоритет общественного перед личным, культ порядка и покоя (устойчивости), спокойствие (в том числе отсутствие суетливости даже в критических ситуациях) есть показатель «божественного превосходства». Достаточно вспомнить ситуацию на Олимпе у Гомера: «Юпитер только помахивает бровями, и Олимп затихает». Не случайно и речи высших руководителей цивилизованных государств обычно произносятся в величаво-спокойном стиле: «Абсолютная мощь именно потому, что она такова, есть и высшее спокойствие»; только покой позволяет четко отделить существенное от второстепенного, дает возможность адекватно выразить рациональную сущность вещей.

Предпочтение историческому жанру, аллегорическому портрету и ню и резкое падение интереса к бытовому жанру, пейзажу, натюрморту; культ человеческого тела как высшего проявления рациональной сущности (и эссенциального закона в материальных вещах и «разумного в природе») — таковы основные требования классицизма. Так как современный костюм считается серьезнейшим препятствием для достижения «пластической красоты», необходимой для самовыражения мирового разума, то оставались две возможности: либо античный костюм, либо ню. Поскольку необходимой принадлежностью героя является кристальная моральная чистота, то последовательная героизация человеческого тела должна привести к требованию его кристальной целомудренности. Последняя же исключает какие бы то ни было проявления эротизма. Женские ню при этом уподобляются фигурам весталок — жриц древнеримской богини Весты, которая была покровительницей жертвенного огня.

Строго регламентация поведения героя. Четкое определение в связи с этим эталоном «героических» действий — позы, жесты, движения, выражения глаз, мимика и т. п.: «Неужели человеческие страсти — любовь, храбрость, раскаяние, самоотречение должны выражаться в тех же поворотах головы, в одинаковом поднимании бровей, в том же движении и складывании рук, какие некогда введены были... художниками чинквиченто?» (3, с.352).

Повышенный интерес к аллегоризму (кодирование с помощью аллегории эмоционального отношения), проявление «разумного» в природе, с одной стороны, а с другой — широкое использование метафоры даже для реальных персонажей — характерные черты классицизма. Отметим, что они чрезвычайно близки соответствующим требованиям ренессансного идеала: скульптурность элементов, приоритет линии над краской — четкий, «холодный» и певучий контур; жесткое требование к рисунку: центральная перспектива; овальные формы; исключение параллельных линий и одинаковых углов; среди правильных фигур предпочтение отдается равнобедренному треугольнику, правильным пропорциям, обязательному включению светотени, чистым локальным цветам (художник избегает смешения красок, исключает резкие цветовые контрасты и подчиняет цвет линии и форме).

Характерный для классицизма культ порядка, который рассматривается как подражание разумному в природе, находит свое наиболее полное выражение в тех требованиях, которые классицистический идеал предъявляет к композиции картины: размещение главных действующих лиц в центре, и притом в наиболее выразительной одежде (если таковая имеется); симметрия и замкнутость, которая достигается, как правило, с помощью пирамидальной или кольцевой композиции; трехплановость построения и обязательная кулисность; простота и ясность как следствие разумного начала, господствующего в мире; уподобление картин античному барельефу.

Классический идеал приводит к специфическому типу красоты, возведенному многими художниками, критиками, искусствоведами и эстетиками в ранг всеобщего закона. Особенность этой красоты в том, что она связана с эмоциональным отношением не к конкретным предметам, а к закону («разумному» в природе) и поэтому связанному с простотой. Таковую простоту в повседневной жизни и науке нередко называют «эlegantностью». Обычно спрашивают: «Что прекрасно? Прямые деревья, красивые перспективы, лазурная атмосфера, изящные фонтаны, великолепные дворцы в выдержанном стиле, прекрасно сложенные люди, сытые коровы и овцы. Что уродливо? Кривые, старые и полусгнившие деревья, неровная почва, отсутствие дорог, крутые холмы или слишком высокие горы, неуклюжие или разрушенные постройки, развалины, топь, низкие тяжелые облака, а на полях тощий скот и безобразные бродяги».

В этом противоречии, как оказалось, скрывался новый тип красоты. Это было началом романтизма, одного из самых сложных и внутренне противоречивых явлений в истории европейской культуры. Философия, литература, поэзия, политэкономические концепции — все сферы культуры, начиная с конца XVIII — начала XIX века, были захвачены романтическим видением мира. Романтизм выражает острый, драматический, нераз-

решимый и потому глубоко переживаемый конфликт между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею. Поэтому для него характерно некое двоемирие: сопоставление реального и воображаемого мира, прозы жизни, бездуховности и подлинного мира ценностей, утверждение прекрасного идеала хотя бы в мечтах. Для романтизма характерны темы ухода от действительности (в природу), идеализация простого труженика, критика города, переход в прошлое, особенно в средневековье (вспомним романы В. Скотта, музыку Р. Вагнера, восточную тему сочинений Байрона, фантастические миры Гофмана); уход в собственный внутренний мир. В романтизме часто звучит тема одиночества, рока, фатума, разочарования в разуме, но в то же время подчеркивается уникальность, неповторимость личности. Если философия классицизма превозносит всеобщее и общезначимое, то философия романтизма проповедует нарушение закона. Поэтому «романтическое» — это все отклоняющееся от общепринятого: экзотическое, экстравагантное, странное.

Подобно тому, как классический мир разумного порядка рождает идеал героического человека, романтический мир своевольного хаоса приводит к формированию идеала свободного человека — совершенно раскованного, не отягощенного никакими нормами и догмами, не привязанного ни к каким комплексам, отдающего предпочтение в своих действиях не разуму, а разгулу фантазии. **Романтик** — это бунтарь, восстающий против социальных норм как таковых. Разбойники, пираты, бродяги, авантюристы, некоторые революционеры, а то и просто оригиналы и чудачки стремились к этому идеалу.

Не следует думать, однако, что идеалом свободного человека впервые стали руководствоваться только романтики XIX века. Классическим примером попытки реализовать подобный идеал в глобальном масштабе была деятельность римского императора Гелиогабала. Он не только свел свое руководство империей к бесконечным танцам, театрализованным состояниям, пирам и оргиям, но и назначил на важнейшие государственные посты представителей артистической богемы (в том числе комиков и мимов), заменивших профессиональных чиновников. Это была самая грандиозная управленческая комедия, когда-либо разыгранная в истории.

Для романтического идеала в изобразительном искусстве характерна концентрация внимания главным образом на географических сюжетах (юг, восток, средневековье и т. д.). Современные же сюжеты считаются недостаточно экзотичными. Так, основоположник романтизма в живописи французский художник Жерико отправляется в Италию, но не для того, чтобы копировать античную скульптуру, а для того, чтобы писать взволнованное море, мчащихся лошадей, шумную суету карнавала. У Делакруа пробуждается «страсть к ужасному, ненасытность в изображении могучих диких

диких движений», которая с таким блеском обнаруживается в изображении охоты на тигров и львов в его алжирских и марокканских композициях.

Для романтического идеала характерен также культ неопределенности, хаотичности и бесконечности. Прекрасной иллюстрацией этому может служить картина К. Фридриха «Двое на берегу».

Резкое противопоставление маленьких фигурок людей окружающему их необъятному пространству звучит как аккомпанемент к меланхолическим словам Б. Паскаля: «Это вечное молчание безграничных пространств ужасает меня». Но в картине закодировано и эмоциональное переживание времени, переживание вечности.

На смену «благородной простоте и спокойному величию» классического пейзажа приходит пейзаж прямо противоположного типа: крутые утесы, головокружительные водопады, дремучие леса, взрывы, пожары, фейерверки, лунное сияние и т. д.

Это достигалось через сложную систему цветовых полутонов. Романтизм запрещал употреблять черный цвет. Напротив, коричневый цвет считался «живописным» и красивым, ибо он имитировал музейный колорит и кодировал тем самым ностальгическое чувство, вызываемое быстро текущим историческим временем. Именно это обстоятельство дало повод О. Шпенглеру назвать коричневый цвет «патиной времени» и отметить, что этот цвет выражает «чистую романтику, тоску о чем-то исчезнувшем, воспоминание о великом прошлом угасающей масляной живописи». Романтизм рождает и совершенно новый тип красоты.

В середине XIX века идеал романтического человека сменяется идеалом человека практического. Формируется реалистический идеал, источником которого явились французский материализм и английский позитивизм. Реализму подвластно все общество «от салона до кабака», вокзалы, сараи, сцены из домашнего быта, рынки, магазины, банки, игорные дома, спорт, университетские аудитории и т. д. Реализм создал идеал жизненности, отсюда особый интерес к жанровым сценкам, связанным с повседневным бытом, он требовал обязательного правдоподобия. Это предполагало использование в сюжетах только современных костюмов, современной моды, современной обстановки. Исключались все умозрительные модели, казавшиеся неправдоподобными. Художник стремился изобразить «типичный характер в типичных обстоятельствах», вскрывая в то же время острые социальные противоречия, его интересовала не жизнь сердца, а точное изображение жизни. В литературе возникает такой жанр, как социальный роман (О. Бальзак, Ч. Диккенс, Д. Голсуорси, У. Теккерей). Основной герой такого романа — человек дела, человек в мире предпринимательства, бизнеса, а также обыкновенный человек.

Если говорить об искусстве XX века, то его основная идеологическая ориентация — это философия **экзистенциализма** с ее культом уникальности личности, духовной свободы, культурной относительности. Кроме этого отметим, что независимо от рациональной или иррациональной направленности того или иного вида искусства, оно всегда связано с наукой как основой духовного производства. Именно поэтому основным в современном искусстве является его концептуальность: целью художника — не создание шедевра, а изобретение новой концепции мира, нового, необычного, парадоксального взгляда на вещи. Именно в поисках новых алгоритмов чувствования, а значит, и мышления — приходят на выставки, в театры и библиотеки творцы нового мира.

К основным направлениям современного искусства можно отнести **символизм, экспрессионизм, примитивизм, фовизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм**. Остановимся на некоторых из них.

Интересным направлением является **символизм**. Он говорит о присутствии высшего вечного духовного начала, непостижимого разумом. На позициях символизма стояли такие романтики, как Э. Т. А. Гофман, П. Мериме, Г. Мелвилл, поэты В. Брюсов, А. Блок, И. Анненский, художники М. Врубель, М. Сарьян, В. Борисов–Мусатов, композиторы Н. Скрябин, Метнер. Выразить невыразимое с помощью намеков, иносказаний и настроений попыталась прежде всего поэзия. Вспомним **Серебряный век** русской культуры. Так, И. Анненский писал:

Жизнь поэта в том, чтоб в океане смутных далей,  
В безумном чаяньи святынь  
Искать следов ее сандалий  
Между заносами пустынь

В основе символизма лежит представление о символе как уникальном орудии проникновения в сущность вещей. Суть мировоззрения символизма — в интерпретации наблюдаемого («видимого») мира в качестве вечной загадки, неразрешимой тайны. Для него идеалом является «мистический» человек. Исходя из этого формируются и основные содержательные нормативы символического идеала: отказ от изображения современной жизни и антиутилитаризм (особая тяга к мифологическим и библейским сюжетам), приоритет фантазии над реальностью, сочетание эротики и мистики культ демонической (роковой) женщины, условность пространства и времени, условность рисунка и формы (таков, например, ребенок, с утрированно большим туловищем и рахитичными ножками, изображенный Пюви де Шаванном), на картине «Бедный ребенок».



**Символизм** сменяется **сюрреализмом**. Центральным в философии сюрреализма является понятие «иррациональной реальности» — сюрреальности, или сверхреальности, свободной от каких-либо рациональных характеристик (и следовательно, не подчиняющейся ни законам природы, ни законам логики). Это возврат к чему-то загадочному и таинственному, с чем имел дело символизм. Однако таинственность иррациональной реальности сюрреализма существенно отличалась от реальности символизма. Если последняя подразумевала существование высшего разума, недоступного человеческому уму, то сюрреальность предполагает отсутствие разума; поэтому она есть абсурдная реальность, т. е. такая, таинственность которой связана с абсурдностью. Здесь сюрреалисты опираются на философию экзистенциализма.

Абсурдная реальность должна проявить себя в противоречиях. А чувство абсурда есть не что иное, как эмоциональное отношение к некоторому противоречию. Именно такое чувство возникает, например, при восприятии картины, в которой европейский пейзаж одновременно оказывается африканским; ясный полдень совпадает с сумерками; безветрие — с ветреной погодой и т. д.

С точки зрения философии сюрреализма, познание иррациональной реальности возможно лишь с помощью особого класса художественных эмоций — сюрреалистических переживаний.

Мировоззренческим идеалом сюрреализма, следовательно, может быть мир иррациональных (парадоксальных, алогичных) явлений, напоминающий «театр абсурда». Продуктом же иррационального мира может быть только иррациональный человек. Он — существо в высшей степени загадочное и таинственное, начиная с внешности и кончая поведением и результатами деятельности.

Так, С. Дали — испанский живописец пытался воплотить идеал иррационального человека в образе собственной личности. Причудливо закрученные вверх кончики усов, перевитые фиалками, утренний кофе из чашки, подбитой мехом, телефон с трубкой в форме клешни омара — это ли не ирреальность поведения.

В литературе сюрреализм проявился как «поток сознания» (Андре Бретон, Поль Элюар, Луи Арагон). Отказ от субъекта выразился в появлении коллективного творчества. Получил, например, распространение такой вид творчества, как совместное писание фраз, когда последующий автор не знает, что написал предыдущий.

К сюрреализму можно отнести произведения театра абсурда: пьесы Э. Ионеско, С. Беккета. Так, в «Лысой львице» (Э. Ионеско) обыденный эпизод визита одной супружеской пары к другой оказывается цепью бес-

смысленных диалогов, пародирующих светскую беседу, анекдотов, «логических» рассуждений.

Яркими образцами сюрреализма в элитарном кино можно считать фильмы Ф. Феллини («Восемь с половиной», «Репетиция оркестра»), А. Тарковского («Солярис», «Зеркало»). В современном русском изобразительном искусстве (живописи и скульптуре) наиболее яркой фигурой этого направления в искусстве является М. Шемякин. На сцене и телеэкране близки театру абсурда «Маски–шоу».

Итак, светская культура достигла выдающихся успехов. Ее представители, непревзойденно овладев техническими средствами, могли имитировать примитивное искусство, античное (Фидий, Гомер), искусство (Микеланджело, Данте), средневековое и т. д. Искусство достигло совершенства, невиданного в предшествующие периоды: появляются беспримерные произведения по объему и размеру, возникают оркестры, хоры, пишутся романы, поэмы. Искусство проникает во все аспекты социальной жизни, влияет на все продукты цивилизации — от прозаических инструментов и орудий (ножи, вилки, автомобили и т. д.) до домашней обстановки, одежды и т. п. Если раньше произведения искусства были доступны только избранному меньшинству, то теперь каждый может насладиться симфониями, драмами, литературными шедеврами. С минимальной затратой энергии каждый может оказаться наедине с любым предметом искусства. Кроме того, искусство вошло в повседневную жизнь человека, найдя отражение в колере его автомобиля, цвете и форме одежды, в дизайне ванной комнаты. Словом, предметы потребления включают в себя большую долю чувственной красоты, оказывают влияние на каждую деталь нашего жилища, улиц, парков, на все стороны нашей жизни. Это немалое достояние. Оно означает всестороннее приукрашивание всей жизни человека.

Достоинством светского искусства является также его бесконечное многообразие. Оно не ограничивается одной сферой, стилем, оно богато, разнообразно, на любой вкус можно найти встречное предложение. Оно как энциклопедия или гигантский универмаг, где каждый может найти все, что он ищет. Это уникальное явление, ни одна культура не знает этого. Искусство обогатило общечеловеческую культуру и облагородило самого человека. Но рядом с этими великолепными достижениями чувственное искусство заключает в себе и вирусы распада. Когда культура утрачивает большую часть запаса своих истинно творческих сил, она разрушается. Функция давать наслаждение и удовлетворение приводит чувственное искусство на стадию разрушения оттого, что одна из его базовых социокультурных ценностей низводится до простого чувственного наслаждения («вино–женщины–песня»).

Пытаясь изобразить действительность такой, какой она открывается нашим органам чувств, искусство постепенно становится все более иллюзорным, не отражающим сути чувственных явлений, т. е. ему суждено стать поверхностным, пустым, несовершенным, обманчивым. В поисках пользующегося большим успехом чувственного и сенсационного материала как необходимого условия стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения, искусство уклоняется от позитивного явления в пользу негативного, от обычных типов и событий к патологическим, становится музеем патологий и негативных феноменов чувственной реальности. Его разнообразие побуждает к поискам еще большего многообразия, что приводит к разрушению гармонии, единства, равновесия и превращает искусство в океан хаоса, непоследовательности. Это многообразие вместе со стремлением дать больше наслаждения стимулирует все возрастающее усложнение технических средств, что, в свою очередь, приводит к логическому завершению, а это вред, наносимый внутренним ценностям и качеству изобразительного искусства. Оно создается для публики — профессионалами. Само по себе являясь благом, оно до крайних пределов развивает чувственную форму, способствует отдалению художника от реальности. Это фактор, от которого страдают и художник и искусство. Таковы достоинства, которые превращаются в пороки.

Искусство религиозное не было отчуждено от моральных, познавательных и социальных ценностей. Оно неразрывно связано с такими фундаментальными ценностями, как Бог, Истина, Добро, Красота. Как таковое, оно никогда не было пустой оболочкой «искусства ради искусства», а будучи величавым, спокойным, поучительным, — облагораживало человека. В нем не было ничего грубого, вульгарного, унижающего человеческое достоинство, ничего патологического. Оно возносило человека на недостижимые высоты, идеализируя его жизнь. Это и было олицетворением абсолютных ценностей в отношении эмпирического мира. Творчество художника было службой, обращением к Богу и человечеству, в конце концов — это был долг художника.

Постепенно искусство становится товаром, произведенным для продажи, ради удовольствия, потребительства, для стимуляции усталых нервов. Так как запросы рынка изначально вульгарны, то и искусство не может избежать вульгаризации. Оно опускается до уровня толпы, развлекающая которую становится постепенно все более экзотическим, патологическим. Оно вынуждено пренебрегать всеми религиозными, моральными ценностями, т. к. они редко бывают забавными, развлекательными. Поэтому, постепенно превращаясь в пустое искусство, оно становится аморальным, асоциальным, антирелигиозным.

Художник не хочет голодать и становится рабом рынка. Все чаще его творчество контролируется торговыми дельцами, веяниями изменчивой моды, коммерческими интересами. Такая атмосфера неблагоприятна для создания вечных ценностей. Она ведет к массовой продукции преходящих «хитов» и недолговечных «бестселлеров», навязывается через рекламу. Дельцы диктуют свои вкусы публике и влияют на ход развития самого искусства. Как средство развлечения, современное искусство переходит в иной статус: из царства вечных ценностей оно опускается до уровня производства ценностей товарных. К нему по-иному начинают относиться и публика, и сами художники. Божественные ценности умирают и во мнении публики. Граница между истинным искусством и чистым развлечением стирается, стандарты истинного искусства исчезают и постепенно заменяются критериями псевдоискусства.

Таковы первые признаки разрушения искусства, художника и самого человека. Второй недуг — в искусстве наблюдается тенденция все более поверхностного отражения чувственного мира. Оно не подразумевает какую-нибудь сверхчувственную ценность за чувственными формами. Оно существует или исчезает в зависимости от способности отражать и воспринимать этот чувственный мир как можно правдивее. Такая функция обязательно ограничивает его, главным образом, изображением поверхности явлений. Художник, чья цель воспроизвести данный пейзаж, жанр, сцену или человека с максимальным чувством иллюзорности, — скорее, художник, посвятивший себя внешней форме, а не сути явления. Так, **импрессионизм**, например, дает нам лишь иллюзию того, как выглядит данный объект в данный момент, или то впечатление, которое производит на нас быстро меняющаяся поверхность предмета. Любой художник такого типа неизбежно ограничивается не просто внешним проявлением объекта, а его образом в некий данный момент, т. к. из-за игры света и теней поверхность постоянно меняется. Музыка также зависит от комбинации звуков. Вне звуков нет никакой чувственной ценности, к которой можно было бы апеллировать. Чувственная литература отражает поверхность событий и персонажей.

В этом отношении искусство становится близнецом фотографии. Не случайно, что фотография развилась на Западе тогда, когда искусство стало декадансным и импрессионистским. В период поступательного роста искусство чрезвычайно избирательно при отборе предметов, событий, которые изображаются. В это время искусство еще не отделилось от религии, морали, социальных ценностей, помнит свою великую миссию. Но оно требует новизны, т. к. развлекает. Чтобы сохранить свою привлекательность, оно вынуждено переходить от одного объекта, события, стиля к другим. Его произведения становятся все более случайными, поверхност-

ными, происходит искусственный отбор персонажей и тем. Реальность становится все более обманчивой и пустой.

В настоящее время искусство переживает именно эту стадию. Оно игнорирует все высокое, заостряет внимание на посредственном, патологическом, негативном, антисоциальном. Домохозяйки, политики, торговцы, рабочие, юристы, детективы, простакы, лжецы, шуты — таковы герои современного искусства. В музыке также основные герои — комедианты, шуты, контрабандисты и простакы («Кармен»), урбанизированные пещерные мужчины и женщины, экзотические типы: Леско, Таис, Саперо, Аида. В литературе все большее место занимают болезненные характеры Хэмингуэя, Стейнбека, Чехова, Горького. Современные триллеры — это откровенная посредственность. В фильмах основные темы — преступление, секс, преувеличенная склонность к сатире и карикатуре, все высмеивается и унижается. Таким образом, современное искусство — музей социальной и культурной патологии само находится на уровне социального дна, тем самым подготавливая почву для своей гибели.

Многообразие чувственного искусства постепенно приводит ко все возрастающей непоследовательности и дезинтеграции, в нем появляется внутренняя бессвязность. Пример тому — смесь джаза и классики, искусство кубистов, футуристов, дадаистов и т. д. Они не дают материальную субстанцию предмета, а демонстрируют искаженный хаос поверхностей, противоречащий нормальному восприятию. Мы, например, никогда не увидим предметов у Пикассо такими, какими они являются в действительности.

Со временем творчество иссыкает, следовательно, надо имитировать старые стили (египетская, римская, готическая архитектура, искусство примитивных племен Африки, искусство негров, искусство эпохи Возрождения и др.). Идет подчинение качества количеству, внутреннего содержания техническим средствам и приемам.

Новая культура испытывает своеобразную тягу к колоссальности, которую характеризуют высокие здания, хоры, оркестры, огромные тиражи книг, пьесы, роскошные ярмарки, центры, объемы газет, музеи, эстрадные стадионы, цирки. Но все это во вред качеству. Только гений может создать шедевр, но гениев сегодня нет. Гениальность чаще подменяется техникой, цели — средствами, талант — тренировкой в мастерстве. Ученые говорят о научной технике исследования, критики — о технике оркестровки, исполнения, написания. Те и другие стремятся показать мастерство во владении техникой. Но чем больше внимания уделяется техническим характеристикам, тем больше проявляется пренебрежение к фундаментальным, базовым ценностям.

Конечно, профессиональный характер искусства — благо, но на стадии разрушения он оборачивается недугом. Художник отделен от публики, он приобретает полную свободу от контроля проповедуемых ценностей. Искусство становится неустойчивой фантазией одного художника. Поэтому почва его неглубокая и зыбкая. Иногда создаются гениальные произведения, но чаще всего это пустые, гротескные псевдоценности.

Такие течения, как кубизм, абстракционизм и т. д. восстают против искусства, низведенного до уровня инструмента для развлечения. Но как правило, их литература, музыка, живопись эксцентричны, непонятны большинству. Весь модернизм является протестом против разрушительного периода чувственного искусства (Стравинский Шенберг, Прокофьев, Шостакович — модернисты). Но новая ли это форма? Скорее всего это один из переходов от дезинтегрирования чувственного искусства к какой-то другой форме, в нем еще не определились ясные цели; оно пытается отобразить что-то сверхчувственное, но не Бога, а материю во всей ее трехмерной реальности. Модернизм есть своеобразный протест во имя материального мира, против призрачной поверхностности чувственного искусства. Именно поэтому искусство модернизма чрезмерно научно, хаотично, чтобы быть опорой художественной культуре. Но оно важно исторически. Чувственное искусство выполнило свою миссию, а новое искусство — это чисто художественное искусство. В нем наблюдаются совершенно новые тенденции: дегуманизация, избегание живых форм; искусство рассматривается, скорее, как игра, в нем прослеживается глубокая ирония.

Художники-реалисты в своих произведениях сводили к минимуму эстетические элементы и стремились к изображению человеческого бытия, т. к. оно есть часть жизни. Сейчас наблюдается вытеснение человеческого, искусство становится искусством для художников, а не для масс.

Представим ситуацию: умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два других человека: газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь случайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это одно и то же событие — агония человека — для каждого из этих людей видится по-своему. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что они присутствуют, можно сказать, при двух совершенно различных событиях.

Стало быть, одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных ре-

альностей истинная, подлинная? Любое наше суждение на этот счет будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точкой зрения, и единственное, что мы можем сделать, — это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти, — это сопоставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, то есть агонии больного. Для жены умирающего этой дистанции почти не существует, она минимальна. Печальное событие так терзает сердце, так захватывает все ее существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие в качестве созерцаемого объекта, необходимо отдалиться от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена и присутствует при этой сцене не как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это — профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж.

Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, он тоже принимает участие в происходящем и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая если не сердце, то профессиональную сторону личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания его исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. Но если профессия врача обязывает вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным

зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том, что происходит, дух не занят событием, находится вне его; он не живет происходящим, но созерцает его. Однако созерцает озабоченный тем, как рассказать обо всем этом читателям. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их и по возможности добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: «*Si vis me Here, dolendum est primwn ipsi tibi*». Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не «живет» сценой, но «прикидывается» живущим ею.

Наконец у художника, безучастного ко всему, одна забота — заглядывать «за кулисы». То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная, и мало того, что происходящее он не созерцает во всей полноте, сам печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока — та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, — например в той, какую ему придал художник 1600 года, скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко, либо той, какую мы видим в натюрморте Сезанна; или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, — везде сохраняется в большей или меньшей степени этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишённые «живых» форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится «живой» реальности, которая обязывает нас оценить ее как «ту самую» реальность по преимуществу. Вместо «живой» реальности можно говорить о человеческой реальности. Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит «бесчеловечным». Поэтому скажем, что «человеческая» точка зрения — это та, стоя на которой мы «переживаем» ситуации, людей или предметы. И обратно, «человеческими», гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, когда они предстанут в перспективе, в которой обыкновенно «переживаются».

Художник не приближается к реальности, а идет против нее, т. е. ставит перед собой цель деформировать реальность, разбить ее человеческий



аспект. Художник вынужден иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». Необходим новый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычному изображению. Это упразднение жизни непосредственной, это лишь ее художественное понимание. Она не лишена чувств и страстей, но она не принадлежит к иной психической сфере, это как бы вторичные эмоции, это эстетические чувства. Создать нечто, что не копировало бы «натуру» и обладало определенным содержанием — высокий дар. Поэт стремится быть только поэтом, создавать несуществующее, он умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует — ирреальное (М. Пруст, Д. Джойс). Художник вместо человека рисует идею человека (экспрессионизм, кубизм), уходит внутрь своего индивидуального ландшафта.

В настоящее время мы вступили в эпоху постмодерна, одной из особенностей которого является стирание различий между «высокой» и «массовой» культурой. Это вызвано, помимо демократизации общества, распространением репродуктивных техник, а соответственно подвижностью в восприятии предметов культуры: рафинированные произведения могут стремительно упрощаться, бесконечно тиражируясь и становясь достоянием миллионов (как Мона Лиза на полиэтиленовых пакетах), а произведения из так называемых «низких» жанров — приобретают черты «высокой» литературы (детективы, фантастика и т. д.).

В прошлые века существовало и даже культивировалось явное различие между высокой и низкой (или точнее низовой) культурой, воздвигались культурные барьеры: латинский язык в Европе, на котором говорили избранные и специально образованные люди, французский язык в России. В низовую культуру всегда включались массы народа, особенно наглядно это проявлялось во время праздников. В этом плане рок-культура 60-70-х годов XX века была типично низовой культурой, которая, все более и более распространяясь в виде записей дисков, телеконцертов, резко нарушила баланс между высокой и низкой культурой. Теперь исполнители рока — чуть ли не властители дум молодого и не только молодого, поколения.

Подводя итог, можно говорить о кризисе светской культуры, сущность которого — переоценка и перекомпоновка слагаемых духовно-смыслового ядра культуры. Культура, грубо говоря, перестает понимать, что она собой представляет. Возникает тоска по прочному архетипу. Рождается тревожное, смятенное сознание.

Тема кризиса неразрывно связана с представлением о внутреннем богатстве культуры. Ее процветание — это выражение самодостаточности и соразмерности различных составляющих. Ощущение кризиса рождается

поэтому в результате рассогласования изначального космоса культуры. Ее динамика предполагает множество альтернатив, и при этом далеко не каждая из них имеет шанс на воплощение.

Кризисы в культуре не являются случайным наказанием, эпизодом в ее судьбе или жестоким приговором. Такого рода процессы, как мы видим, сопровождают всю историю, потому что культура не способна развиваться вечно по единой, универсальной схеме. Рано или поздно в ее развитии наступают сложности, коллизии, которые свидетельствуют об истечении времени данной культуры.

Мы знаем, как в недрах язычества выростала христианская культура, а закат христианства выявил новые потенции в европейской культуре. Так и современный кризис является, скорее всего, предвестником новой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Античная культура: Литература, театр, искусство, философия, наука: Словарь-справочник. М., 1995.
2. Антология культурологической мысли. М., 1996.
3. Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград, 1999.
4. Вышеславцев Б. П. Введение в культурологию. М., 1996.
5. Гнедич П. П. Всемирная история искусств. М., 1997.
6. Губман Б. Л. Западная философия культуры XX века. Тверь, 1997.
7. Гуревич П. С. Философия культуры. М., 1994.
8. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Роман. В 4 ч. Улан-Удэ, 1981. Т.1. Ч. 1-2.
9. Древний Восток: Кн. Для чтения. М., 1961.
10. Ерасов Б. С. Социальная культурология. М., 1994.
11. Ионин Л. Г. Социология культуры. М., 1996.
12. История культуры России: курс лекций. М., 1993.
13. Клибанов Л. И. Духовная культура средневековой Руси. М., 1994.
14. Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры (теорет. очерк). М., 1994.
15. Культурология. XX век: Антология. М., 1995.
16. Лики культуры: Альманах в 3-х т.
17. Литература и культура Древней Руси: Словарь-справочник. М., 1994.
18. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
19. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998.
20. Малюга Ю. Я. Культурология. М., 1999.

21. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000.
22. Мень А. История религии. М., 1998.
23. Мифы народов мира: энциклопедия. М., 1987.
24. Никитина И. Н. Философия культуры русского позитивизма начала века. М., 1994.
25. Ницше Ф. Сочинения. М., 1990. Т. 1.
26. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. М., 1994.
27. Панкеев И. Обычаи и традиции русского народа. М., 1999.
28. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном. М., 1991.
29. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
30. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. М., 1990.
31. Тэн И. Философия искусства. М., 1996.
32. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. М., 1993.
33. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1984.
34. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1995. Т. 1.
35. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М.; Харьков, 2001.
36. Шекспир У. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994. Т. 8.

