ББК 85я73
Л 502

Рецензент
Ю. И. Чувашев, канд. искусствоведения,
профессор Московского государственного университета печати.

Лескова, И. А.
Л 502 Лекции по курсу «Мировая художественная культура» : учеб. пособие / И. А. Лескова. — Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. — 147 с.

ISBN 978-5-9935-0150-5

Представлен курс лекций, в которых посредством мирового искусства раскрываются основополагающие принципы развития художественной культуры Европы, России и стран Востока.

Для студентов, магистрантов, аспирантов художественных специальностей.

ББК 85я73
ISBN 978-5-9935-0150-5

Лекция 1. МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

Много в пространстве невидимых
форм и неслышимых звуков,
но передаст их лишь тот, кто
умеет и видеть, и слышать.
А. К. Толстой

История мировой художественной культуры насчитывает тысячелетия, но самостоятельным объектом научного анализа она становится только к XVIII в. В основу процесса изучения было положено представление о том, что эта область духовной деятельности общества является простой совокупностью видов искусства. Философия, эстетика, исторические науки, искусствоведение, литературоведение исследовали художественную культуру в основном во *внутрихудожественном ракурсе*: анализировались мировоззренческие аспекты искусства, выявлялись художественные достоинства произведений, профессиональное мастерство их авторов, обращалось внимание на психологию творчества и восприятия. В этом ракурсе *мировая художественная культура* определялась *как совокупность художественных культур народов мира, сложившихся в различных регионах на протяжении исторического развития человеческой цивилизации*.

Множество открытий, сделанных на этом пути, привели к формированию представления о мировой художественной культуре как о целостном процессе, обладающем своей динамикой и закономерностями. Это представление стало оформляться уже к началу XX в. и в полной мере проявило себя уже в первой половине прошлого столетия в исследованиях О. Бенеша, А. Гильдебранда, Г. Вёльфлина, К. Фолля, М. Дворжака и др. Появилось понимание, что существует общая духовно-чувственная основа, выражаемая языками различных видов искусства, и *мировую художественную культуру* стали рассматривать как *способ интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах*.

На совершенно новый уровень изучение художественной культуры выходит во второй половине XX в. с зарождением семиотики и семантики культуры, благодаря которым появилась возможность выявления её признаков и параметров как целого. Серьёзный вклад в изучение этой области

новых психических структур посредством использования определенных приемов и средств, позволяющих заражать человека нужным переживанием (В. Бычков), семиотика — как творческую память человечества, потому что художественная культура выступает как хранилище смыслов, созданных на протяжении истории человечества; смыслы, хранимые искусством, отличаются активностью, являясь генераторами новых смыслов (Ю. М. Лотман).

Дополняя вышеприведённые определения, можно сказать, что *мировая художественная культура* представляет собой *процесс самодвижения смыслов, выраженных в художественной форме*. Специфические качества художественной формы позволяют художественной культуре:

— выражать особенности национального понимания универсальных смыслов, осваиваемых тем или иным народом;

— включить личную индивидуальность, при сохранении ее самостоятельности, в более сложную индивидуальность — культуру;

— функционировать как творческая память народа (если это национальная художественная культура) или человечества (если это мировая художественная культура).

Словарь понятий

Мировая художественная культура — совокупность художественных культур народов мира, сложившихся в различных регионах на протяжении исторического развития человеческой цивилизации.

Мировая художественная культура — сфера интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах.

Мировая художественная культура — процесс самодвижения смыслов, выраженных в художественной форме, специфика которой позволяет проявить особенности национального понимания смыслов, осваиваемых тем или иным народом, и функционировать как творческая память (национальная или общечеловеческая).

Вопросы для дискуссии

• В какой степени взаимосвязаны общекультурное и художественное?

• Какова роль произведений художественной культуры в созидании и разрушении культурных норм?

Литература

1. Бернштейн Б. М. Принципы построения исторической типологии художественной культуры // Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984.

2. Бычков В. В. Эстетика : учебник. М. : Гардарики, 2004.

3. Кривцун О. А. История искусств в свете культурологии // Современное искусствознание: методологические проблемы. М., 1994.

4. Кривцун О. А. Историческая психология и история искусств. М., 1997.

5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПБ, 2004.

6. Оганов А. А. Ключевые проблемы и акценты в философии искусства // Материалы XIX Международного философского конгресса. М., 1993.

7. Полевой В. М. Искусство как искусство (без предубеждений и поучений). М., 1995.

8. Прокофьев В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986.

9. Теоретическая культурология. М. : Акад. проект : РИК, 2005.

Лекция 2. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

> А посреди рая древо животное, еже есть божество, и приближается верх того дерева до небес. Дерево то златовидно в огненной красоте; оно покрывает ветвями весь рай, имеет же листья от всех дерев и плоды тоже; исходит от него сладкое благоухание, а от корня его текут млеком и мёдом двенадцать источников.
>
> *А. Н. Афанасьев. Древо жизни*

Человек организует мир для своих целей, но любая цель, как и путь к её достижению, определяются системой смыслов (человек, общество выбирают значимые для себя смыслы и, проживая, осваивают их). Художественная культура, выступающая как хранилище смыслов, возникших на протяжении истории человечества, во многом способствует поиску и определению тех из них, которые являются жизненно важными для человека.

Возможность активизации смыслов, которые хранит семантическое поле художественной культуры, предопределяет его неоднородность. Это связано с тем, что настоящее актуализирует только те смыслы прошлого, которые ему созвучны, или, используя другую терминологию, резонансны ему. Под *резонансом* в данном случае понимается *взаимное усиление двух направлений мысли*. Это значит, что актуализируются те смыслы прошлого, которые способны вступать в резонансную связь с актуальными смыслами настоящего. Другие же смыслы, хранимые семантическим полем художественной сферы, забываются (деактуализируются), но не исче-

вого искусства не ориентировано на напряжённую духовную работу читателя, зрителя, слушателя. Оно доступно для понимания и ориентировано в основном на отдых, развлечение, занимательное чтение.

Восприятие произведений элитарного искусства предполагает, что у зрителя, читателя или слушателя есть свой достаточно глубокий духовный опыт. Это значит, что он обладает выраженной индивидуальностью, проявляющей себя посредством:

- *культуры чувств*, т. е. зрителю, читателю или слушателю доступны тонкие состояния, переживания, не обусловленные биологическими или жёстко прагматическими потребностями;
- *культуры мышления*, т. е. зритель, читатель или слушатель обладает опытом интеллектуальной работы и у него есть потребность в поиске глубинных смыслов жизни.

Человек, внутренняя жизнь которого наполнена содержанием такого рода, оказывается способен адекватно воспринять произведения элитарного искусства. Доступность произведений массового искусства обусловлена его *эскапистским* характером. Это значит, что оно не ориентировано на полноту и глубину осмысления жизни, как элитарное искусство. Массовые формы художественной культуры стремятся достичь яркого действия и эффектной сюжетности. А для этого смысл упрощают до схемы, помогающей избежать неясности, для прояснения которой были бы необходимы интеллектуально-чувственные усилия. Содержание произведения, которое зритель, читатель, слушатель легко может представить в виде схемы, привлекает своей ясностью. Если же к этому добавить элементы, которые вызывают интенсивное и немедленное переживание (опасность, насилие, секс), то получится формула успеха продукта массового искусства.

Таким образом, элитарное искусство проявляет духовные интенции, массовое — упрощает их до схемы, тиражирует. Точкой соприкосновения этих двух сфер художественной деятельности является использование образно-структурного каркаса, восходящего к архетипическим основаниям.

Архетипические образы искусства. *Архетип — прообраз, первоначало, образец.* В художественной культуре это понятие, помогающее объяснить механизм возникновения и функционирования универсальных образов в искусстве. С точки зрения К. Юнга, архетип — бессознательное средство передачи из поколения в поколение наиболее ценного и важного человеческого опыта. Подобно тому как у человека есть врождённые программы, определяющие его поведенческие реакции, так и архетип, с точки зрения Юнга, является когнитивным образцом, регулирующим психику человека. Он содержит опыт тех ситуаций, в которых человек проявлял своё человеческое начало (опыт наделения смыслом вещей, природных явлений, человеческих взаимоотношений и пр.), т. е. культурный опыт. Архетипические образы, возникшие в глубочайшей древности, являются источником мифологии, религии, искусства.

У каждого архетипа есть собственный *композиционный каркас — способ организации смыслов, включённых в его семантическое поле.* Каркас предопределяет схему развития повествования, которое на нём основано. Содержание архетипического образа концентрирует в себе жизненно важные смыслы, которые не теряют своей значимости для человека на протяжении всей истории его развития как существа разумного. Потому архетипическая основа обнаруживается у всех художественных произведений: от древней мифологии до произведений элитарного и массового искусств (выше об этом упоминалось как о точке соприкосновения этих сфер художественной культуры).

Наиболее распространённые архетипические образы — мировое древо, мировое яйцо, мировой змей, архетипы человека, матери, хаоса, тени, девы и др. В качестве примера рассмотрим архетип мирового древа.

Архетип мирового древа — один из самых древних, считается величайшим изобретением человечества, потому что помогает человеку увидеть мир как единое целое и себя в этом мире как частицу. Он стал также основой упорядочения мышления, памяти, восприятия. Композиционный каркас архетипа мирового древа образован вертикальной и горизонтальной осями. Вертикальная ось состоит из трёх частей: нижней (корни), средней (ствол), верхней (ветви). Эта композиционная схема (трёхчастная вертикаль) предопределила структуру многих космологических моделей древности. Например, наиболее привычная для европейцев трёхчастная модель: небесный, земной, подземный миры. В христианской традиции: рай — земной мир — ад. Трёхчастная вертикальная ось композиционного каркаса архетипа мирового древа организует восприятие человеком движения времени: прошлое — настоящее — будущее, предки — современники — потомки, причины — процессы — следствия.

Эта ось композиционного каркаса архетипа дополнена горизонтальной осью. Она образована самим древом и объектами по сторонам от него. Горизонтальная ось определяется двумя координатами: слева направо и спереди назад. Эти две координаты образуют горизонтальную плоскость квадрата или круга. Например, четыре времени года, цикл движения которых образует круг, то же самое можно сказать о четырёхчастной структуре суток (утро, день, вечер, ночь); четыре стороны света возникают в соотношении с центральным положением мирового древа, которое в этой ситуации выступает как ось мира. Композиционная схема, образованная

(деисисный ряд), осмысление высочайшей жертвенности его земной жизни (праздничный ряд), движение к истоку его проявления в мире (пророческий и праотеческий ряды).

По горизонтали каждый из пяти рядов символически раскрывает верующему каждый этап инволюции Бога (сверху вниз) и эволюции человека (снизу вверх). При этом используется принцип симметрии: центральные иконы символически раскрывают основное содержание ряда, а иконы, располагающиеся справа и слева, дополняют его.

Таким образом, композиционный каркас иконостаса как целостного образа, разворачивающий его содержание по вертикальной и горизонтальной осям, соответствует композиционному каркасу архетипа мирового древа. Пример с иконостасом, иллюстрирующий творческое использование композиционного каркаса архетипа для организации содержания, которое изначально не входило в семантическое поле образа мирового древа, позволяет выделить *специфику*, присущую всем архетипическим образам. Она заключается в парадоксальном *соединении устойчивости композиционного каркаса архетипа и подвижности его содержания*. Семантическое поле архетипа открыто, оно способно к обновлению, потому что интеллектуальный и чувственный материал жизни непрерывно трансформируется в силу присущей ей изменчивости. Каждая эпоха обновляет своё понимание содержания архетипа, расширяя тем самым его семантическое поле.

Семантическое поле мировой художественной культуры огромно и необычайно насыщенно, потому что включает в себя всё многообразие смыслов, рожденных как ныне живущими народами, так и теми, что остались в прошлом. Но временных барьеров для неё не существует, потому что, несмотря на непрерывное обновление семантического поля, основа ее остается неизменной — это общечеловеческая сущность бытия. Поэтому язык художественных образов универсален и понятен всем людям, живущим в разных регионах планеты.

С культурологической точки зрения структура художественной культуры представлена следующими подсистемами:

— художественное творчество;

— рефлексия художественного творчества, представленная критикой, прессой, научным искусствознанием;

— реставрация и сохранение художественного наследия;

— художественные организации (творческие ассоциации, союзы, галереи и пр.);

— техническая эстетика и дизайн.

Словарь понятий

Архетип — прообраз, первоначало, образец. Содержит жизненно важные смыслы, которые не теряют своей значимости для человека на протяжении всей истории его развития как существа разумного.

Композиционный каркас архетипа — способ организации смыслов, включённых в его семантическое поле. Предопределяет схему развития повествования, которое на нём основано.

Резонанс (в художественной культуре) — взаимное усиление двух направлений мысли.

Художественное видение — способ художественной интерпретации господствующей картины мира, типа культуры, менталитета.

Художественный менталитет — проекция общекультурного менталитета в сферу искусства, которая включает в себя устойчивые основополагающие представления об искусстве, ценностные ориентации, глубинные художественные установки, предпочтения, которые определяют стереотипы сознания.

Художественный мотив — внутренний импульс, побуждающий художника к созданию произведения искусства и направляющий его на поиск неосуществленного.

Художественное сознание — система актуальных художественных смыслов эпохи, резонансно взаимодействующих с духовным содержанием жизни как отдельного человека, так и общества в целом.

Вопросы и задания

• Какие особенности мировой художественной культуры обеспечивают её единство в многообразии художественных культур народов мира?

• Каково содержание понятия «архетипический образ искусства»?

• Прокомментируйте следующие высказывания с точки зрения типа художественного сознания: «С помощью искусства украшают гирляндами цветов железные цепи, сковывающие людей, заглушают присущее людям сознание исконной свободы, заставляют их любить свое рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами» (Д. Дидро); «Что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками».

Литература

1. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1995.
2. Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972.

3. Горбунова Т. В. Природа художественных идей. Искусство в системе общественного сознания. Л., 1991.
4. Евсюков В. В. Мифы о Вселенной. Новосибирск, 1988.
5. Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.
6. Искусство в мире духовной культуры. Киев, 1985.
7. Кривцун О. А. Эстетика : учебник. М. : Аспект Пресс, 2000.
8. Мартынов Ф. Т. Человеческое бытие и бытие произведения искусства. Свердловск, 1988.
9. Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб., 1995.
10. Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. Кн. 1.
11. Человек и восприятие мира. М., 1992.

Лекция 3. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДА

Противоречивость сближает, разнообразие порождает прекраснейшую гармонию.

Гераклит

Восток и Запад — это условная смысловая конструкция, которая определяет членение семантического поля мировой культуры. Два полярных смысловых начала взаимодополняют друг друга и образуют бинарную структуру мирового историко-культурного процесса, выражающую амбивалентное единство культуры человечества. В научной литературе высказывалась мысль о возможности соотнесения (по ряду признаков) этой бинарной структуры с двухспиральной моделью ДНК [6]. Подобное аналоговое расширение позволяет наглядно представить диалектику единства и множественности общечеловеческой культуры как сложного целого.

Смысловое поле мировой художественной культуры имеет аналогичную бинарную структуру, каждая ветвь которой — восточная и западная художественные культуры — обладает собственной архетипической основой. На Западе — архетип изначального Хаоса, на Востоке — архетип Целого. Художественно-семантические системы, возникшие на этих основах, обладают собственными смысловыми координатами, определяющими принципы, критерии и ценности, несовместимость которых делает эти системы не переводимыми на язык друг друга.

Истоком западной цивилизации стала античная культура, предопределившая её основополагающий архетип *изначального Хаоса*. Он стал одним из факторов, обеспечивших преемственность и единство западноевропейского пути культурного развития. Смысловое пространство и композиционный каркас архетипа оказали влияние на организацию многих процессов и явлений западной художественной культуры.

Архетип изначального Хаоса существовал у всех народов, определяясь в мифологиях как начальное состояние мира, не имеющее отличительных признаков. Он противопоставлялся организованному космосу.

Не было моря, земли и над всем распростёртого неба, —
Лик был природы един на всей широте мирозданья, —
Хаосом звали его...
Там, где суша была, пребывали и море и воздух.
И ни на суше стоять, ни по водам нельзя было плавать.
Воздух был света лишён, и форм ничего не хранило.
Всё ещё было в борьбе, затем что в массе единой
Холод сражался с теплом, сражалась с влажностью сухость!
Битву с весомым вело невесомое, твёрдое с мягким (Овидий. Метаморфозы, перевод С. Шервинского).

Особенно полно и широко идея хаоса была развита в античной культуре. К ней обращались многие мыслители Греции и Рима. Образ хаоса мыслился противоречиво. Он понимался как место разделения, разобщения, и при этом считалось, что все формы бытия происходят из него и возвращаются в него [5, с. 579]. Это значит, что его считали, с одной стороны, носителем животворных сил, раскрывающих и разворачивающих формы жизни, с другой — сил разрушения, которые всё поглощают и нивелируют. Таким образом, в смысловом пространстве архетипа изначально была заложена противоречивость, которая обусловила свойственную Западу предрасположенность *мыслить противоречивым образом*. Это обнаруживает себя и в образно-тематическом строе художественной культуры, и в способах мышления. Приведём несколько примеров.

1. Мысль о противоречии между двумя сущностными характеристиками жизни — духом и материей — сопровождает всю историю западной культуры. В художественной сфере под её влиянием сформируются два противоположных полюса, которые обозначат диапазон художественного содержания и форм. На одном полюсе — символизм форм и содержания (например, христианское религиозное искусство), на другом — их натуралистичность (например, до натурализма реалистичны скульптурные портреты Древнего Рима республиканского периода). Между *символом и натурой* — весь спектр форм и содержания художественной культуры Запада.

2. Противоречие как катализатор художественного развития ярко проявит себя в искусстве Нового времени. Каждый из трёх веков, составляющих эту эпоху, характеризуется собственным художественным противоречием.

Деяния героя всегда связаны с преодолением какого-либо хаотического состояния, т. е. борьбой с силами разрушения и установлением порядка, т. е. управлением силами созидания. Множество греческих мифов содержит в себе описание такого рода событий: это и поход аргонавтов за золотым руном, и 12 подвигов Геракла, и титан Прометей, ставший культурным героем западной цивилизации, который даровал людям знания, украденные с Олимпа, тем самым помог справиться с хаосом их жизни, утвердить порядок.

Свои подвиги герой всегда совершает в борьбе, которая в античности мыслится единственным способом преодоления разрушительных сил хаоса и овладения его творческими силами. Таким образом, *борьба* становится ещё одной характеристикой архетипической основы художественной культуры Запада. Семантическое пространство архетипа Хаоса в единстве с представлением о назначении человека дает ещё одну важнейшую характеристику художественной культуры Запада — *человеческое измерение реальности*.

И Запад, и Восток как две ветви смыслового поля мировой культуры имеют единое начало — стремление человека познать реальность. Но специфика архетипической основы Запада утвердит её познание именно в человеческом измерении. Слова древнегреческого философа Протагора это прекрасно иллюстрируют: «Человек есть мера всех вещей». С размышлениями греков о понятии меры связан миф о разбойнике Прокрусте, у которого было два ложа. На одно он укладывал путников маленького роста и вытягивал их до нужного размера, а на другое — путников высокого роста для того, чтобы их укоротить. Таким образом, он приводил окружающий мир в соответствие со своим психологическим масштабом восприятия и понимания мира.

Образ Прокруста — ярко негативный. Но метафорически он точно выражает позицию, которую занял человек Запада по отношению к реальности, сложность и беспредельность которой он станет осваивать посредством узнавания в ней себя, используя человеческую меру. *Человеческое измерение (мера) — это психологический масштаб восприятия и понимания мира, который определяется представлениями человека о себе.* При этом важно не то, каким является объект внимания сам по себе, а то, как его воспринимает и чувствует человек. А для него основной источник познания — это зрительные впечатления. Потому человеческая мера предопределит гегемонию зрения на Западе.

Уже в Древней Греции глаз будет восприниматься как самый интеллектуальный орган, а познание — как род видения, и это представление ляжет в основу европейской концепции познания. М. Мерло-Понти в своей книге «Око и дух» отмечает, что видеть — это способность человека

быть вне самого себя, оставаясь в теле, осваивать далёкие просторы. этом человеку помогает не только физическое, но и внутреннее зрение Чтобы выразить свои мысли, человеку также необходимы наглядные образы, т. е. *оптические метафоры*. Они позволяют сделать мысли видимыми. Оптические метафоры, в свою очередь, имеют способность жить своей жизнью, вне своего создателя, порождая другие образы, меняя свой смысл. Поэзия, музыка, живопись, танец и другие виды искусства Запада активно используют оптические метафоры для передачи содержания. Таким образом, визуальное мышление и оптическая метафора приобрели фундаментальное значение для культуры Запада.

В художественной культуре они проявляют себя посредством *принципа жизнеподобия*, который доминировал в течение многих веков (античная эпоха, Возрождение, Новое время). Жизнеподобие подразумевает подобие тому, как человек видит жизнь, окружающий мир и т. д. Создавать что-либо в соответствии с этим принципом — это значит *показывать в вещах работу зрения*.

Но здесь важно помнить, что человеческая мера не постоянна. Она ведь определяется представлением человека о себе, а оно меняется регулярно и его изменение становится фактором смены эпох, художественного содержания и форм его выражения. В античности человек представлял себя микрокосмом, в средние века — образом и подобием божиим, в эпоху Ренессанса благодаря своей способности к творчеству сравнивал себя с Богом, в Новое время мыслил себя частью природы, в XX в. стал «человеческим фактором». В соответствии с изменяющимся представлением человека о себе, т. е. с изменением меры, работа зрения будет обозначаться в вещах по-разному.

Кроме принципа жизнеподобия, неотъемлемой частью которого являются оптическая метафора и визуальное мышление, человеческая мера обнаруживает себя также и в особой художественной установке, особенности которой позволяют назвать её «психология части». Она сформировалась ещё в античной Греции, под влиянием представления о назначении человека — победить и упорядочить хаос. Вместе с верой в способность овладеть силами разрушения и созидания, присущими хаосу, возникло понимание, что во власти человека только частичное, только тот фрагмент, который способен понять человеческий разум в беспредельности бытия, чтобы силой мыслящего внимания обустроить порядок. Это понимание станет основой формирования в художественной культуре Древней Греции «психологии части».

«Психология части» — художественная установка, которая ориентирует на создание и восприятие образа как совокупности функционально взаимосвязанных частей и определяет внутреннюю логику **развития**

ний мир личности, они наделяют ценностью интуицию, используя её как способ познания жизни, себя. Жизненный нерв романтизма — в эмоциональном напряжении между действительным и желаемым. Э. Делакруа: «Итог моих дней всегда один и тот же — неиссякаемое желание обрести недостижимое, пустота, которую ничто не может заполнить».

• *Реализм* (XIX в.) ищет закономерности взаимодействия двух миров: личного, открытого незадолго до его появления романтиками, и общественного. Представители реализма ищут не только индивидуальных особенностей, но и общих черт, что позволяет им типизировать характеры людей, обстоятельства и пр.

• *Символизм* (XIX в.) появляется в культурной среде, насыщенной восточными влияниями, его представители ищут причины, исток явлений жизни, потому обращаются к тому, что за пределами эмпирически воспринимаемой реальности, погружаясь в пространство воображения.

• *Импрессионизм* (XIX в.) также возникает в культурной среде, насыщенной восточными влияниями, его представители пытаются уловить мгновение, ощутить его как процесс.

Ни один из вышеназванных стилей не претендовал на полноту осмысления жизни. Каждый из них выбирал для себя какой-то один её аспект, т. е. часть, ограничивая тем самым своё чувственно-интеллектуальное пространство, процесс освоения которого не мог быть бесконечным, т. к. освоенность смысла приводит к его исчерпанию. И тогда результат один, а выхода два: либо привнести новые смыслы, что повлечёт за собой изменение исходного смысла стилевой системы и она утратит свою специфику, либо повторять уже открытое, но тогда стиль теряет свою ценность, превращаясь в формальность. И в том и в другом случае стилевая система как творчески-продуктивное начало разрушается.

Таким образом, «психология части» как композиционный каркас архетипа Хаоса предопределила появление множества стилевых систем в художественной культуре Запада. В интеллектуально-чувственном пространстве каждой из них выявлялась и осваивалась область ещё не познанного.

2. Противоречивость, борьба, человеческая мера, характеризующие архетипическую основу художественной культуры Запада, обнаруживают также своё влияние и на содержание произведений искусства. Сам сюжет выбирался таким образом, чтобы его содержание можно было выразить через противоположные категории: любовь — ненависть, плохой — хороший и т. п. Поэтому сюжетная основа большинства художественных произведений — конфликт: либо с окружающим миром и тогда персонажи произведений, выраженных языком различных видов искусства, сражаются за право организовать жизнь, опираясь на своё понимание её ценностей (Тиль Уленшпигель, Дон Кихот, Гамлет); либо с самим собой (Раскольников и т. п.). Для сравнения: персонажи восточной художественной культуры если и оказываются в ситуации борьбы, то не за установление своего порядка, а за восстановление предустановленного (не человеком, а неким высшим началом) строя жизни.

Уже мифология Древней Греции, ставшая одним из сюжетных источников европейского искусства, даёт множество подобных примеров, т. к. тема борьбы является для неё одной из центральных. Рея, мать Зевса — верховного бога Олимпа, борется за его выживание, т. к. Уран (её муж) поглощает рождённых ею детей. Тем самым он препятствует появлению нового порядка жизни, который всё-таки возникает после того, как Зевс побеждает Урана. Здесь же можно вспомнить о противостоянии Зевса и Прометея, подарившего человеку человеческий порядок жизни (огонь, письменность и пр.). Другой персонаж древнегреческой мифологии Геракл, совершая свои 12 подвигов, в борьбе покоряет природные силы, фактически утверждая особое положение человека в природе. Тем самым архетипически обосновывается то высокомерное отношение европейского человека к природе, которое после ее средневековой десакрализации будет развиваться вплоть до XX в., когда будет сформулирована мысль о том, что человек — царь природы.

Жанр трагедии, сформировавшийся в древнегреческой драматургии, в своей основе также содержит конфликт. Например, персонажи трагедий Софокла пытаются противостоять судьбе («Царь Эдип»); герои трагедий Еврипида непредсказуемы из-за того, что внутренне конфликтны, раздираемы страстями (трагедия «Медея») и пр. Вся европейская литература с эпохи Возрождения исследует, осмысливает противоречия человеческой жизни, порождённые дисгармонией взаимоотношений человека с миром, самим собой, другими людьми.

3. Специфика содержания образов изобразительного искусства Древней Греции и способов их воплощения также обнаруживает тесную связь с архетипом Хаоса. Например, «*главная тема греческой архитектуры — борьба опоры и тяжести*» [1, с. 238]. Своё логическое воплощение она находит в трёх системах конструктивных отношений — дорийском, ионийском, коринфском ордерах. Тема борьбы опоры и тяжести раскрывает себя во взаимодействии деталей сооружения. Приведём лишь несколько примеров.

Ствол дорийской колонны очень сильно сужается по направлению снизу вверх для того, чтобы очертание колонны усиливало у зрителя ощущение противодействия тяжести. Один из основных принципов греческой тектоники также направлен на создание этого впечатления. В верхней части здания конструктивных элементов больше, чем в нижней, тем самым ослабляется ощущение тяжести, которое приходится выдерживать колоннам

Словарь понятий

Модуль — в архитектуре это мера, принятая для вычисления отдельных элементов конструкции.

Оптическая метафора — визуальный образ значения.

«Психология части» — художественная установка, ориентирующая на создание и восприятие образа как совокупности функционально взаимосвязанных элементов.

Хиазм — художественный приём, используемый в скульптуре, представляет собой перекрестное равновесие несущих и свободных элементов композиции.

Человеческая мера (человеческое измерение реальности) — это психологический масштаб восприятия и понимания мира, который определяется представлениями человека о себе.

Литература

1. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобразит. искусство, 1985.
2. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех. (Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта). М. : Слово/Slovo, 1997.
3. Кривцун О. А. Эстетика. М. : Аспект Пресс, 2000.
4. Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.
5. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Сов. энцикл., 1988. Т. 2.
6. Чучин-Русов А. Е. Культурно-исторический процесс: форма и содержание // Вопр. философии. 1996. № 4.

Лекция 4. АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА

Универсальным культурным архетипом, определившим специфику восточного искусства, стал *архетип Целого*, который, являясь глубинным когнитивным образцом (функционирующим на уровне коллективного и индивидуального бессознательного), ориентирует на поиск тайны целого, скрывающейся за видимостью окружающего естественного мира. Идея целого, так же как и идея хаоса, — порождение не первобытной древности, а времени, когда человеческая мысль обратилась к осмыслению истоков и причин сущего. Если образ хаоса явился частью мифопоэтических концепций древности, то идея целого стала важнейшей составляющей философских учений. Одна из наиболее ранних её формулировок содержится в даосизме — философии *Лао-Цзы*, древнекитайского мыслителя 6-го в. до н. э. Однако этот факт не указывает на то, что представление о целом отсутствовало до этого времени. Интуитивно, в неоформленном состоянии, идея целого существовала, конечно, и раньше, находя выражение в искусстве: например, синкретизм первобытного искусства порождён ощущением целостного единства с природой, космосом. Но философское осмысление идеи целого обогатило и углубило её смысловое поле, оказав влияние на искусство, расширив его содержательные и выразительные возможности.

Основой *смыслового пространства архетипа Целого* является следующее утверждение: *целое больше своих частей*, оно не равно их сумме. При этом важно понимать, какой смысл вкладывается в слово «больше». Количественно целое не больше и не меньше суммы частей, оно качественно иное по сравнению с частями, которые в нем интегрированы. И в этом смысле оно больше, т. е. оно обладает качеством, которого нет у частей, взятых в отдельности, но это качество появляется, когда они интегрируются в целое. Потому формирующееся целое видоизменяет и части. Архетип Целого содержит интеллектуально-чувственный опыт познания человеком целостности Бытия в единичных явлениях жизни. С этой точки зрения, противоречивость крайних проявлений жизни (дух — материя, вечное — конечное, любовь — ненависть, праздничное — обыденное и т. п.) теряет свою непреодолимость, потому что на уровне целого они становятся взаимообратными. Таким образом, непротиворечивость можно считать одной из характерных черт архетипической основы художественной культуры Востока.

Композиционный каркас архетипа Целого не обладает той наглядностью, которая была, например, у архетипа мирового древа, потому что имеется в виду не какая-либо конкретная целостность, а целое вообще как исходное состояние Бытия. Специфике его смыслового пространства в полной мере соответствует *принцип единого во многом*, который является композиционным каркасом архетипа Целого. Этот принцип ориентирует не на достоверность внешнего сходства, а на выражение идеи предмета художественного воплощения, потому что сущность любой вещи есть лишь проявление сущности Бытия.

Если прибегнуть к метафорическому языку, свойственному Востоку, то принцип единого во многом можно выразить через образ луны, отражающейся ночью в тысячах водных потоков. Луна ведь не меняется оттого, что отобразилась в горном потоке, глади океана или лесного озера. Так и суть, идея может представать в разных образах, при этом оставаясь неизменной. Поэтому восточная художественная культура отказывается от

свойствен древним египтянам, в этом можно убедиться, если взглянуть на любой рельеф или роспись, чтобы увидеть эту последовательность мотивов).

Для сравнения, на Западе, наоборот, движение взгляда зрителя ориентируется в глубину, а не по поверхности. Визуально мышление, как проявление человеческой меры познания реальности, обусловило ценность точки зрения смотрящего. Прямая перспектива как средство её выражения обрела большую значимость в художественной культуре Запада. Она заключила опыт переживания пространства человеком в жесткие рамки, которые заставляют смотреть на мир с одной-единственной точки, сводя видимое пространство к ограниченным количественным величинам. Это свойственно эпохе Возрождения, Новому времени. В античности есть примеры и восточного, и западного подходов: в период греческой архаики композиция художественных образов ориентирует движение взгляда зрителя по поверхности, предполагая переживание композиции во времени, но позже, уже в период классики в Древней Греции появляются первые примеры использования прямой перспективы. В художественной культуре западноевропейского средневековья также используется метод временной последовательности.

Чтобы зафиксировать прямой перспективой направленность движения взгляда зрителя в глубину, западному художнику необходимо искать способ как можно убедительнее соединить вещи. А восточный мастер, наоборот, ищет способ подчеркнуть интервалы между ними (т. е. пустоты). Тем самым каждый элемент как бы изолируется, превращаясь в отдельный мотив. Это затрудняет восприятие и направляет внимание зрителя от одного мотива к другому, включая его переживание в поток времени. Приведём несколько примеров.

Китайская и японская живопись на свитке переживается в потоке времени, как музыка или литература, т. е. передаётся длящийся во времени опыт (не как что-то состоявшееся, итог, результат какого-то процесса, а именно как продолжающийся, ещё не пришедший к завершению опыт). Архитектурные образы Востока неразрывно связаны с природным окружением, потому взгляд зрителя не фиксируется архитектурным объёмом, он свободно движется по поверхности видимого, переходя от архитектурных к природным формам, и т. д. Таким образом сооружение, или ансамбль, переживается в потоке времени.

Открытая форма китайского сада также включает восприятие зрителя в поток времени. Этому способствуют отсутствие границы между естественным природным ландшафтом и организованным человеком; посадка растений таким образом, чтобы в зависимости от времени года сад менял

свою форму и краски. Потому восприятие целостного образа сада не имеет завершения, оно непрерывно длится во времени.

Таким образом, характерными особенностями архетипической основы художественной культуры Востока стали *непротиворечивость, «совместное рождение», природа как мера реальности целого*, которая проявляет себя посредством *ритма* как средства создания жизненной достоверности по действию и *метода временной последовательности*. Они предопределили специфику образно-тематического строя художественной культуры Востока и способов художественного мышления ее представителей.

Художественная культура Запада	Художественная культура Востока
Архетип Хаоса	*Архетип Целого*
Искусность	Безыскусность (закон перевёрнутого усилия)
Приёмы усиления экспрессивности	Приёмы сглаживания экспрессивности переживаний
Жизненная достоверность по форме	Жизненная достоверность по действию
Психология части	Метод временной последовательности

Архетипические основы культуры Востока и Запада упорядочивают многообразие семантического поля мировой художественной культуры и определяют общие параметры художественно-семантических систем разных народов. Подобно реке, которая образована слиянием множества небольших рек и ручейков, две культурные ветви развития человечества — Восток и Запад также образованы единением самобытных национальных культур. Характерные особенности архетипических основ определяют общую направленность творческих импульсов их интеллектуально-чувственного развития, не препятствуя самобытности духовного самовыражения, основой которой являются уникальные:

1) мироощущение, своеобразие которого определяется во многом природной средой обитания;

2) самопонимание, которое часто объективируется в какой-либо национальной идее;

3) мировоззрение, представленное этническими духовно-нравственными ценностями и идеалами.

Архетипическая основа плюс характеристики национальной самобытности формируют структуру образного мышления как народа в целом, так и отдельного художника (в широком смысле этого слова), которая может быть представлена следующей формулой: личностное — национальное —

интернациональное — общечеловеческое [1, с. 92]. *Личностное* определено спецификой содержания внутреннего мира художника. *Национальное* выражается степенью и глубиной его личного понимания и ощущения (осознанного или интуитивного) характеристик национальной самобытности его народа. *Интернациональное* представлено ценностными связями самобытного национального с архетипическими основами пути развития народа. *Общечеловеческое* представлено ценностными связями содержания внутреннего мира художника с сущностными характеристиками, определяющими специфику архетипических основ. Сложный сплав этих четырёх элементов образует богатство художественного образа, его непреходящую ценность.

Вопросы

• Назовите характерные особенности архетипической основы художественной культуры Востока.

• Как проявляет себя композиционный каркас архетипа Целого в художественной культуре Востока?

Литература

1. Борев Ю. Б. Эстетика. М. : Высш. шк., 2002.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобразит. искусство, 1985.
3. Григорьева Т. П. Синергетическая модель японской культуры. URL : http://www.spkurdyumov.narod.ru/.
4. Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., 1989.

Лекция 5. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

> Мы постоянно повторяем слова «время», «времена»... Произносим и слышим их, и нас понимают, и мы понимаем. Нет слов яснее и употребительней и, вместе с тем, напротив — столь же сокровенных и требующих пояснения.
>
> *Августин*

Одним из факторов формирования художественного своеобразия национальных культур являются представления народов об устройстве мира. Они оформляются в *картину мира — целостный образ действительности* в рамках определённых мировоззренческих установок, который опре-

деляет способ восприятия мира людьми. Важнейшими среди этих представлений являются *идеи пространства и времени*.

С древнейших времён пространство и время — предмет пристального внимания и осмысления, потому что являются условиями всякого существования, присутствуют во всём многообразии объектов и явлений жизни (всё сущее обладает временными и пространственными параметрами). В то же время они не поддаются локализации, их невозможно измерить. Идеи пространства и времени познаваемы только в соотношении с какими-либо объектами, потому доступны для изучения в различных областях духовной деятельности человека: философии, науке, искусстве (например, существует понятие биологического, психологического, географического, социального времени, времени и пространства культуры и пр.). У каждой из этих областей своя цель и уровень осмысления этих фундаментальных идей.

Уже в Древней Греции различали время формальное и подлинное. Формальным называли время, которое позволяет измерить длительность движения в пространстве, т. е. время как простая калькуляция, позволяющее отсчитывать мгновения, секунды, минуты и т. д. Время подлинное наполнено смыслом. Это его имеют в виду, когда говорят, что изменилось время. Время, которое может измениться, греки называли подлинным, имея в виду изменение смыслов, которыми живут люди. Приходит новое время — приносит новые смыслы, меняется жизнь людей.

Таким же образом осмысливается пространство. Оно не является только местом, где находятся предметы и где можно перемещаться. Пространство даёт возможность смыслам, которые приносит подлинное время, стать видимыми, осязаемыми, слышимыми, т. е. чувственно воспринимаемыми через структуру, принципы, методы создания и пр. В дальнейшем речь пойдёт о подлинных (в терминологии древнегреческих мыслителей) времени и пространстве. У каждой эпохи существовал свой образ, который выражал опыт пространственно-временного переживания.

В художественной культуре обе категории играют важнейшую роль. Представления о времени и пространстве определяют особенности художественного сознания и тип художественного видения эпохи, а также, будучи способами различения предметов, свойств, ощущений, они являются необходимыми компонентами всего содержания человеческого восприятия, соответственно определяют особенности восприятия художественного образа.

Время проявляет себя в искусстве через *смысловую наполненность образа,* т. е. идею, смысл, который он содержит; *движение*, которое выражает себя через ритм, темп и последовательность.

Пространство в художественной сфере проявляет себя как *структурная организация содержания, принципы и методы творчества*. Каждое творение ума и рук человеческих создаётся по принципу, заложенному в

пространственном образе мира эпохи, он же определяет методы творчества. Структура, принципы и методы возникают во взаимосвязи с представлением о времени, они моделируют время. Это значит, что изменение представления о времени повлечёт за собой изменение способов пространственной организации. Таким образом, пространство позволяет смысловой наполненности представления о времени стать наглядным. Познавая структуру, принципы организации художественного смысла и методы создания, мы тем самым имеем возможность познать содержание времени их возникновения. Опознавательным признаком, позволяющим понять ход времени (его движение, течение), выступает новизна (уникальность или индивидуальность) смысловой наполненности явления или события. Если время приносит новизну смысла, то пространство, проявляющее себя через структуру (принципы, методы), возникшую для выражения нового содержания, позволяет его многократно воспроизвести. Тем самым пространство создаёт среду для освоения и осмысления смысловой наполненности времени.

Субъективное восприятие времени и пространства, присущее каждому человеку, взаимосвязано с объективным представлением о них, существующим на уровне общественного сознания. Эта связь настолько тесна, что философские воззрения, научные теории и открытия способны повлиять на восприятие пространства и времени людьми на определенном этапе развития культуры. Ярким примером такого воздействия может служить серийная концепция времени *Дж. У. Данна*, изложенная в книге «*Эксперимент со временем*» (вышла впервые в 1920 г. и выдержала десятки изданий). Писатель обратился к анализу феномена пророческих сновидений, когда человек во сне может увидеть события, которые, например, произойдут в будущем в совершенно не знакомом для него месте. Это загадочное явление Данн объяснил через многомерность времени. Для человека существуют как минимум два измерения времени: в одном он живёт, а в другом — наблюдает. И в этом втором измерении он может передвигаться и в прошлое, и в будущее, соответственно, наблюдая события. Данн полагал, что второе измерение проявляет себя в изменённых состояниях сознания, когда на человека не давит интеллект. Таким изменённым состоянием сознания является, с его точки зрения, сон. В принципе, количество измерений может быть больше двух, если увеличить количество наблюдателей (т. е. если появится третий наблюдатель, наблюдающий за вторым и т. д.). Иллюстрируя эту мысль, Данн в книге «*Серийный универсум*» (1930) рассказывает притчу о художнике, сбежавшем из сумасшедшего дома, одержимом мыслью написать картину всего мироздания. Для этого художник вышел в открытое поле, поставил мольберт и стал рисовать всё, что видел вокруг себя, при этом его мучило ощущение, что чего-то не хватает. Он понял: не хватает изображения его самого, пишущего картину.

Художник восполнил этот пробел, он отодвинул мольберт и написал себя, пишущего картину мироздания. И вновь он не почувствовал удовлетворения, т. к. не хватало его самого, пишущего картину мироздания, на которой изображен он сам, пишущий картину мироздания. Пришлось опять отодвигать мольберт. Количество элементов серии бесконечно, потому что в момент, когда вписываешь наблюдателя, появляется новый наблюдатель, который со стороны видит, как фиксируется предыдущий. Это движение во времени наблюдателя неограниченно, таким образом возникает многомерность времени.

Концепция *многомерного (или серийного) времени* Данна оказала большое влияние на художественную культуру всего XX в. Она стала обоснованием «текста в тексте» — одной из основных гиперриторических фигур в искусстве прошлого столетия, и ныне не утратившей своего значения. Это построение использовано в таких ключевых произведениях XX в., как «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Волхв» Дж. Фаулза, «Бледный огонь» В. Набокова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского и др. Без серийной концепции Данна трудно разобраться в серийных романах А. Роб-Грие, «Школе для дураков» С. Соколова, «Хазарском словаре» и других произведениях М. Павича. Серийное мышление нашло претворение в кинематографе, особенно второй половины XX в., например, «8 1/2» Ф. Феллини, «Все на продажу» А. Вайды, «Страсть» Ж.-Л. Годара, где использовано композиционное построение «фильм в фильме», подобное «тексту в тексте». Серийное мышление сюрреалистов (особенно С. Дали, Р. Магритта), серийная музыка венских додекофонистов также связаны с концепцией Данна. Но необходимо учитывать, что когда называются имена творцов художественной культуры XX в. и их произведения, не названными остаются те, кому они адресованы: зрители, читатели, слушатели. Их восприимчивость к содержанию такого рода — также свидетельство того воздействия на понимание и ощущение времени, которое оказала концепция многомерного времени. Это подтверждает высказанное выше утверждение о том, что субъективное восприятие времени и пространства, присущее каждому человеку, взаимосвязано с объективным представлением о них, существующим на уровне общественного сознания. Не случайно книги Данна, пользуясь большим спросом, многократно переиздавались. Конечно, его концепция не возникла из ничего, существовал ряд предпосылок. Но, тем не менее, мысль о многомерности времени оформилась в его книгах, оказав влияние на ощущение времени, тем самым способствуя изменению существовавших в обществе представлений о нём.

Схематически магистральная линия развития представлений о времени и пространстве в художественной культуре Запада может быть представлена следующим образом: *движение от трансперсонального опыта*

к персональному опыту познания пространства и времени. Каждая эпоха развития западноевропейской цивилизации, от античности до XX в. включительно, привносила своё содержание в семантическое поле этих фундаментальных идей. Это значит, что опыт переживания пространства и времени, присущий любому человеку, каждая эпоха облекала в новые *формы чувствительности*, соответствующие её пространственно-временным представлениям. *Форма чувствительности в художественной культуре — устойчивая совокупность смыслов и ощущений, допускающая многократность воспроизведения*

Художественная культура играет важнейшую роль в жизни общества, она формирует и тиражирует новые формы чувствительности, определяющие индивидуальность эпохи. С этой точки зрения легко объяснимо существование искусства социально адаптированного, т. е. официального, и социально неадаптированного, т. е. неофициального (о которых речь шла во второй лекции). Если искусство социально адаптировано, значит, формы чувствительности, определяющие на данный момент общий уровень культуры общества, соответствуют чувственно-смысловому содержанию создаваемых художественных образов, и наоборот, если это касается социально неадаптированного продукта художественной деятельности, значит адекватные формы чувствительности ещё не получили распространения Яркий пример — творчество импрессионистов, в момент появления вызвавшее негативную реакцию общества, но уже спустя несколько десятков лет отношение публики меняется в корне. Их образы востребованы, кажутся эстетически привлекательными, доставляют радость, т. е. адекватные импрессионистическим формы чувствительности получили широкое распространение. Уникальная особенность художественных образов заключается в том, что формы чувствительности, свойственные разным эпохам, открывают возможность их чувственно-смыслового проживания.

Вопросы

- Как проявляет себя категория времени в искусстве?
- Каково содержание понятия многомерного (серийного) времени?

Литература

1 Данн Джон Уильм Эксперимент со временем // Художественный журнал. 1995. № 8.

2. Пигалев А. И. Время культуры // Культурология. XX век : энциклопедия / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит ; отв. ред. Л. Т. Мильская. СПб. : Унив. кн., 1998. Т. 1 : А — Л.

3. Пигалев А. И. Пространство культуры // Культурология. XX век : энциклопедия / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит ; отв. ред. Л. Т. Мильская. СПб. : Унив. кн., 1998. Т. 2 : М — Я.

Лекция 6. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Категории пространства и времени в художественной культуре античности

Ничто не возникает, не уничтожается и
не движется, все есть одно, вне изменения
Ксенофан

Мифологический тип мышления, свойственный античности (как и всем культурам древности), представляет опыт переживания времени и пространства в образно-метафорическом виде, насыщенном глубокой символикой. Образ космоса для греков стал той чувственно доступной формой, которая способна наглядно выразить особенности переживания таких фундаментальных условий существования, как пространство и время. Космическое целое беспредельно и вместить его в пределы образа, доступного для чувственно-смыслового восприятия, могла следующая метафора *космос — это совершенное живое тело, подчиняющееся закону гармонического деления* (золотого сечения). Эта метафора наглядно выражает содержательное единство пространственно-временных представлений греков. Используя её в качестве отправной точки, выделим смысловое наполнение каждого из понятий.

Время Опыт переживания времени, выраженный метафорическим представлением о космосе как о теле, сосредоточен в определении этой телесности, мыслящейся греками совершенной и живой. Здесь присутствует противоречие. Живое подразумевает развитие, изменение, а совершенное, наоборот, не предполагает развития, потому что не имеет необходимости развиваться дальше, оно совершенно, т. к. уже состоялось в своей жизненной полноте. Совершенное — вечно, живое — конечно. Как соединить вечное и конечное, которое дискретно и состоит из разных длительностей? Их единение возможно через сближение момента и вечности Особенность античного опыта переживания времени заключается именно в этом *сближении момента и вечности*. Платон называл момент «чудесным существом, которое не пребывает во времени» (следовательно, находится в вечности). «Все есть сейчас» — так определяет время древнегреческий философ Парменид.

В художественной культуре античности опыт переживания времени свою пространственную наглядность получил через *принцип единства действия*, который станет средством организации художественного содержания. При этом имеется в виду не единство пространства, в котором совершается действие, и не единство времени его совершения. Единство

действия в античной художественной культуре будет достигаться за счёт причинно-следственных связей. Например, в статуе *Мирона «Дискобол»* (V в. до н. э.): напряжение мгновения выражено страстностью внутреннего содержания, при этом физическое совершенство атлета, его спокойное лицо, имперсональность становятся выражением вечного. Образуется причинно-следственная связь вечного и конечного: прекрасное внешне прекрасно и внутренне. Показателем времени в изобразительном искусстве является *движение*.

Пространство. Опыт переживания пространства, свойственный античности, метафорически выражен понятием тела (космос как живое совершенное тело). Здесь уместно вспомнить об увлечённости греческих архитекторов телесными функциями здания. «Тело» здания, его конструкция были важнее, чем организация внутреннего пространства, потому что именно «тело» храма воспринималось носителем священного. На это указывает тот факт, что храмы в Древней Греции не предназначались для посещения верующими, все религиозные обряды, приобщавшие к сфере сакрального, происходили снаружи. Подобное отношение обусловлено архетипической основой художественной культуры античности. Человеческая мера как одна из её характеристик ориентировала на гегемонию зрительного восприятия. Это значит, что опыт переживания пространства складывался в основном из зрительных впечатлений (потому греческий космос — это видимый космос). Во время обхода храма в процессе религиозного обряда зрительные (оптические) впечатления соединялись с моторными. Это давало возможность получить опыт проживания архитектурного образа в его пространственно-временном единстве. При этом художественный организм храма, с точки зрения древних греков, должен быть подобен живому совершенству космического тела. Этим стремлением обусловлена жизненная достоверность архитектурных форм античной Греции. Подобно формам живого тела, «тело» храма облегчалось в направлении вверх, и обязательно присутствовали отклонения от геометрической правильности линий и поверхностей здания: все линии чуть изогнуты, а плоскости чуть выгнуты или вогнуты. Например, великое творение *Иктина и Калликрата Парфенон* (V в. до н. э.) — главное святилище афинского акрополя.

Таким образом, средства художественной выразительности ориентировались на зрительные впечатления, посредством которых воспроизводился опыт переживания пространственно-временного единства, оформленный метафорическим образом космоса как живого и совершенного тела, который станет обоснованием *принципа жизнеподобия,* являющегося основополагающим в античной художественной культуре. Претворением принципа жизнеподобия в художественном содержании эпохи станет *тема оживающего произведения*, живого изображения. Ценность произведения определялась именно впечатлением живого. Древнегреческий миф о Пигмалионе и Галатее является своеобразной формулой этого принципа [3, с. 25].

Выражая свой опыт переживания пространства через образ космического тела, древние греки указывают на его важнейшую характеристику: оно подчиняется закону гармонического деления (золотого сечения) как наиболее совершенного способа соединения частей в целое. Потому важнейшим методом творчества в Греции становится *метод пропорций и меры*. Он предопределяет широкое распространение *модуля* в архитектуре и скульптуре как средство создания гармонических пропорций (об этом уже говорилось в предыдущей лекции). Результатом приложения метода пропорций и меры в музыке стал *пифагоров строй*. В его основе — найденные опытным путём интервальные коэффициенты (*ч. 5, ч. 4, ч. 8*).

В поэзии под влиянием метода пропорций и меры сформируется метрическая система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов (гекзаметр, дактиль, спондей и др.). Ярким примером гармонической упорядоченности частей служат поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссей». Великий поэт создаёт композиционное единство частей каждой поэмы, используя определённую схему, о которой Аристотель заметил следующее: «...благодаря ли искусству или природному таланту... не представил всего, что случилось с героем... но он сложил свою "Одиссею", а равно и "Илиаду", вокруг одного действия...» (цит. по: [4, с. 324]). Ядро поэмы (т. е. центральное действие) Гомер обрамляет симметричным расположением событий (в «Илиаде» это единоборство Менелая с Парисом и Ахилла с Гектором), число дней, которое охватывает действие каждой из поэм, также симметрично обрамляет центральное событие (в «Илиаде» эта формула выглядит таким образом: 9+12=12+9).

Таким образом, опыт переживания пространства и времени находит своё претворение в художественной культуре античности посредством принципа единства действия, принципа жизнеподобия и метода пропорций и меры, которые станут основой образования форм чувствительности, адекватных чувственно-смысловому содержанию, определяющему индивидуальность эпохи.

Категории пространства и времени в художественной культуре Средневековья

Прошедшее и будущее время также существуют, хотя и непостижимым для нас образом.

Августин

Мифологический тип мышления, присущий античности, в эпоху Средневековья сменяет религиозный тип мышления, который опыт переживания пространства и времени также представляет в образно-метафориче-

ском виде. Специфика представлений о пространстве и времени как фундаментальных условиях существования обусловлена христианским миропониманием. В соответствии с ним в пределы образа, доступного для чувственно-смыслового восприятия, необходимо было вместить беспредельную целостность божественного бытия. Если в античности живое совершенство космической телесности (образ-метафора опыта пространственно-временного переживания) было доступно визуальному восприятию, то в эпоху Средневековья духовность божественного могла быть только умопостигаемой, соответственно, образ-метафора также должен был отличаться спиритуалистичностью и умозрительностью (т. е. ориентировать верующего на восприятие внутренним зрением). Метафорическим образом, выражающим опыт переживания средневековым человеком пространственно-временного единства, стал образ мира: *мир как храм божий*. Он дал возможность развернуть мир в горизонте абсолютного, т. е. сообщить бренному земному бытию иной высший смысл. Потому для средневекового человека понять мир — значит воспринять любое его явление и предмет как форму причастия творящему действию Бога, т. е. увидеть в них проявление мысли Бога. А для этого необходимо обладать внутренним зрением, чтобы в повседневном, мирском, земном увидеть вечность божественного начала. Внутреннее восприятие — это сфера души, потому для средневекового человека мыслить о чём-либо, в том числе о таких фундаментальных условиях существования, как пространство и время, значит мыслить о душе.

Вот как рассуждает о том, каким должно быть состояние души, чтобы человек смог воспринять вечное, великий мыслитель раннего Средневековья *Августин* (354—430 гг.): «Они пытаются понять сущность вечного, но до сих пор в потоке времени носится их сердце и до сих пор оно суетно. Кто удержал бы и остановил его на месте: пусть минуту постоит неподвижно, пусть поймает отблеск всегда недвижной сияющей вечности, пусть сравнит ее и время, никогда не останавливающееся. Пусть оно увидит, что они несравнимы»[1, с. 13]. А дальше он говорит: «В тебе, душа моя, измеряю я время. Избавь меня от бурных возражений; избавь и себя от бурных возражений в сумятице своих впечатлений. В тебе, говорю я, измеряю я время. Впечатление от проходящего мимо остается в тебе, и его-то, сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило. Вот его я измеряю, измеряя время. Вот где, следовательно, время или же времени я не измеряю» (Там же, с. 36).

Таким образом, Августин осмысливает присущий средневековью опыт переживания времени через свой индивидуальный опыт самопознания. Он понимает *время как эмоциональный поток, как жизнь души*, которая переживает одно событие за другим, устремляясь к совершенству божественного бытия. Стремясь увидеть в земных формах проявление божественной мысли, т. е. выделяя духовное как единственно ценное, средневековый человек тем самым сближает опыт переживания времени с опытом переживания пространства, которое в эпоху Средневековья воспринималось мистически. *Пространство понимается через время как «некий одномерный поток»* [2, с. 190].

В художественной культуре опыт пространственно-временного переживания наглядно представляет *принцип рассказа*, который станет основным средством организации содержания, повествующего о жизни человеческой души. Этот принцип ориентирует на последовательный рассказ о событиях, происходящих в духовной жизни, во внутреннем мире. В изобразительном искусстве принцип рассказа предполагает сопоставление на одной плоскости изображений нескольких событий или действий. Примером средневековой схемы рассказа может служить *рельеф «Грехопадение»* из цикла, украшающего бронзовые двери Гильдесгеймского собора. «Средневековый мастер изображает не концентрированный момент события, как это сделал бы художник Ренессанса, а его временную последовательность, причем одно и то же яблоко отмечает главные этапы действия: вначале яблоко висит на дереве, затем змей прельщает им Еву. Ева берет яблоко, передает его Адаму. Адам же сначала протягивает одну руку за яблоком, а затем в другой руке уже держит запретный плод» (Там же).

Сфокусировав внимание на внутренней жизни человека, т. е. на жизни его души, Средневековье тем самым открыло в ней грань, не известную античной эпохе. Но подобия божьего человек достигает в сложном противоборстве своих возвышенных и низменных качеств, потому реальность жизни он видит в спектре противоречий: ад — рай, душа — тело, духовное — материальное и т. п. Вследствие этого принцип рассказа в художественной культуре Средневековья дополняется *принципом контрарностей*. Показательны в этом отношении литературные сочинения Августина «Исповедь», «Град божий», в которых он психологически глубоко раскрывает как противоречивость общечеловеческой истории, так и процесс становления личности человека с его духовными кризисами, затрагивая даже область подсознания.

Ощущая время как эмоциональный поток, средневековый человек учился чувствовать и ценить происходящие в душе события и изменения. Доступность только внутреннему восприятию душевных состояний предопределила их символическую форму выражения. В живописи символизация образа предполагает противопоставление зримого и незримого, потому что для выражения событий внутренней жизни (недоступных эмпирическому восприятию) используются формы внешнего мира.

• Как раскрывает себя в искусстве понимание времени, свойственное христианской культуре Средневековья?

Литература

1. Августин Аврелий. Исповедь. М., 1992. Кн. 11.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобразит. искусство, 1985.
3. Даниэль С. М. Искусство видеть. Л. : Искусство (Ленинград. отд-ние), 1990.
4. История всемирной литературы : в 9 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. М. : Наука, 1983. Т. 1.
5. Ковалев С. Н., Гижа А. В. Феномен времени и его интерпретация. Харьков : Коллегиум, 2004.

Лекция 7. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РЕНЕССАНСА

> Время есть некоторая длительность, которая хотя разумом может быть воспринята и определена отвлеченно, однако не может быть отделена от вещей.
>
> *Дж. Бруно*

Выражение «совершить эпохе» в переводе с древнегреческого означает «удержать себя». С этой точки зрения понятие исторической эпохи подразумевает удержание некоего общего для множества людей состояния, характеристиками которого, в первую очередь, являются переживание пространства и времени как фундаментальных условий человеческого существования. Невозможность удержания этого общего состояния приводит к смене эпох. Для Средневековья таким общим состоянием стала внутренняя самоуглублённость человека, которой сопутствовало стремление сообщить конечной земной жизни и её природным формам вечные смыслы божественного бытия.

С одной стороны, вышеназванное состояние обеспечивало своеобразие духовного содержания Средневековья, с другой — привело к формированию нового миропонимания и мироощущения, которое стало содержанием следующей эпохи, получившей название Ренессанса. Это связано с тем открытием, которое сделал средневековый человек. Он открыл для себя ещё одно измерение своего бытия — *феномен внутренней жизни*, о котором античность не знала. С. С. Аверинцев, анализируя культурный

перелом, происшедший в конце античности, замечает по поводу появления на изваяниях углублений, изображающих зрачки, что «плоть уязвилась и прозрела» [3, с. 21]. Этот факт интерпретируется им как пример осознания человеком античности феномена внутренней жизни. Но своё полное развитие он получил только в эпоху Средневековья, когда, сфокусировав внимание на событиях своей душевной жизни, человек научился их ценить и оценивать, чему во многом способствовала сформировавшаяся в ту эпоху новая культурная форма — исповедь. Она приучала осмысливать и оценивать не только свои поступки, но и помыслы, соотнося их с высшими смыслами. С этой же позиции осмысливались действия и внутренние побуждения других людей. Таким образом, средневековый человек благодаря христианству открыл для себя *ощущение внутреннего личностного времени*, которое отличается ритмом изменчивости его душевной жизни.

Сложность духовной жизни эпохи заключалась в том, что было осознано существование двух уровней течения времени: вечного времени Бога и личностного времени человека. Оба эти времени ему присущи как Град Земной и Град Божий (по определению блаженного Августина). Град Божий — возвращение души к Богу через познание высшего порядка жизни, Град Земной — человеческий порядок раскрытия божественных оснований жизни. Но человеческий порядок жизни, в отличие от божественного, находится в постоянном развитии, изменении. Об этом повествует Библия, описывающая историю духовного развития человека, такую же насыщенную и изменчивую, как его душевная жизнь. Интерес к этой истории, человеческому порядку жизни и личностному переживанию времени, сформировавшийся в эпоху Средневековья, постепенно заменит собой поглощённость абсолютными и вечными ценностями, что приведёт к наступлению эпохи Ренессанса. Свойственное ей новое ощущение пространства и времени кардинально изменит жизнь людей и подготовит, в свою очередь, формирование следующей эпохи, которая получит название Нового времени.

Метафорический образ *мира как храма божьего* в эпоху Ренессанса сохранится, но наполнится иным смыслом. Он утратит свою умозрительность, потому что человек своё внимание теперь фокусирует не на Граде Божьем, а на Граде Земном, т. е. на личностном переживании времени, протекающем в реальности земного пространства, доступного чувственному восприятию. Потому человек Возрождения, представляя мир как храм божий, под словом «мир» фактически понимает природу. Соответственно познание мира как храма божьего означало для него познание природы. В связи с этим *пространство* стали понимать *как доступную органам чувств* (в первую очередь, зрению и осязанию) *протяженность, т. е. как плотную телесность*. Это понимание пространства противоположно средне-

ответствующих им 12 эмоциональных реакций на слова Христа: «Один из вас предаст меня». И для каждого эмоционального состояния художник находит своё внешнее выражение: позу, жест, мимику.

Леонардо — художник-мыслитель. Он так же, как другие мыслители Ренессанса, размышляет о времени и остро чувствует его разрушительную силу, видя в живописи средство её преодоления. Подобно Н. Кузанскому, Леонардо воспринимает время как «теперь», в котором свёрнуты «вчера» и «завтра (т. е. в конкретности «сейчас» содержится абстрактность «вчера» и «завтра»). Это находит выражение в художественных образах, созданных живописцем. Например, его первая большая картина *«Мадонна в гроте»* (1483—1494). Найденные в процессе её создания художественные средства, позволяющие выразить конкретность «сейчас» и абстрактность «вчера» и «завтра», он будет применять и в других своих произведениях. Фоном картины служат грот с водным потоком и горы, теряющиеся вдали. Пейзаж разомкнут в бесконечность, в нём нет ощущения присутствия человека, словно это образ геологической Вселенной, воплощающий состояние жизни до появления в ней человека (то «вчера», которое уже стало абстракцией). На этом фоне перед зрителем предстаёт Мадонна с младенцами Христом и Иоанном и ангел. Они объединены круговой композицией, образованной жестами, поворотами фигур, которые на фоне бесконечного пространства пейзажа выглядят незавершёнными, как остановленное мгновение (конкретное «теперь», по терминологии Н. Кузанского). Ощущение остановленности движения как бы содержит в себе продолжение (т. е. абстрактное «завтра»). Это одна из возможных интерпретаций художественного образа, созданного гением Леонардо, но повторение художником этой схемы содержательного наполнения образа говорит в пользу её убедительности.

Схема слияния модусов времени (конкретного «теперь» и абстрактных «вчера» и «завтра»), присутствующая во многих произведениях Леонардо, такова:

1) модус прошлого выражается в большинстве картин посредством природного фона, он предстаёт как общеземной пейзаж, в котором нет ощущения присутствия человека, и он разомкнут в бесконечность;

2) модус настоящего передан образом человека или группы людей, которые изображены так, чтобы отсутствовало ощущение завершённости, это достигается либо композиционно, как в картине «Мадонна в гроте», либо направленным на зрителя взглядом персонажа — Леонардо тем самым как бы выводит его за пределы картинного пространства;

3) модус будущего возникает из сопоставления разомкнутого в бесконечность пространства фона и человеческого образа, представленного так, чтобы возникло ощущение возможности продолжить действие.

Слияние модусов времени в художественных образах позволяет Леонардо достичь той неопределённости их содержания, которая ощущается зрителем как загадочность, тайна. Загадочность живописных образов художника созвучна тому ощущению неизведанности и непредсказуемости мира, которое возникло в эпоху Возрождения, потому что опыт переживания пространства и времени наполнился личным содержанием. Возникло ощущение необратимости времени, движущегося прямолинейно: от прошлого через момент настоящего к будущему. Геометрия этого движения совершенно нова, т. к. полностью отличается от средневековой и античной геометрии с их ощущением кругового движения циклического времени, которое обратимо, потому что цикл повторяется вновь и вновь, делая будущее предсказуемым, а прошлое прозрачным и понятным, ведь мировой порядок раз и навсегда уже установлен высшим началом. В эпоху Ренессанса, когда опыт пространственно-временного переживания наполнился личностным содержанием персонального восприятия, круговая геометрия циклического времени, соответствующая трансперсональному уровню, сменилась представлением о *линейном движении времени* по прямой (от прошлого к будущему). Такое движение необратимо и потому невозможно повторить прошлое и предсказать будущее, следовательно, порядок жизни непредсказуем, скрыт. Это представление эпохи нашло выражение в живописи Леонардо в его схеме слияния модусов времени, определяющих загадочную неопределённость содержания его образов.

Необратимость времени, покровом тайны укрывающего от человека мировой порядок движения жизни, создала ореол загадочности вокруг природы и самого человека, побуждая его к их активному исследованию. Это нашло яркое выражение во всех сферах духовной жизни эпохи. Великие мыслители-гуманисты (М. Фичино, Дж. Пико делла Мирандола, Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи и др.) этой эпохи сосредоточили своё внимание на познании человека и его творческих возможностей. «Открытие человека» стало основным достижением эпохи. Религиозная Реформация, являющаяся неотъемлемой частью культуры Ренессанса, утвердила право человека на личное общение с Богом при посредстве Библии, исключив посредничество церкви. Тем самым она предоставила человеку возможность самостоятельно искать тот порядок душевной жизни, который способен содействовать процессу его совершенствования. Возникшее в результате движения Реформации протестантство наделит человека личной ответственностью за чистоту душевной жизни, определяя её степенью нравственности совершаемых поступков.

Кроме гуманизма и Реформации, наука также выразила исследовательскую активность человека Ренессанса, направленную в основном на природу, интерес к которой был предопределён ощущением пространства

• Как связано представление о времени, существовавшее в эпоху Ренессанса, со схемой слияния модусов времени, используемой Леонардо в процессе создания художественных образов?

Литература

1. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи. СПб. : Искусство, 1990.
2. Кузанский Н. Сочинения : в 2 т. М., 1979. Т. 1.
3. Теоретическая культурология. М. : Акад. проект : РИК, 2005.
4. Штомпель Л. А., Штомпель О. М. Особенности времени виртуальной реальности // Изучение времени: концепции, модели, подходы, гипотезы и идеи : сб. науч. тр. / под ред. В. С. Чуракова. Шахты : Изд-во ЮРГУЭС, 2005. Вып. 2 (Библиотека времени).

Лекция 8. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

> Я неоднократно подчеркивал, что считаю пространство, так же как и время, чем-то чисто относительным: пространство — порядком сосуществований, а время — порядком последовательностей.
>
> *Г. В. Лейбниц*

Средневековье и Ренессанс имели разное духовно-психологическое содержание, которое реализовалось посредством культурных и художественных форм. Но, несмотря на различие, у них было нечто объединяющее — это *тема Бога*. Она являлась основополагающей, потому что обеим эпохам присущ трансперсональный уровень опыта переживания пространства и времени, предполагающий соотнесение помыслов и действий с высшими смыслами, априори существующими независимо от человека.

К началу Нового времени потребность в таком соотнесении себя исчерпала, что было связано с процессом формирования персонального опыта переживания пространства и времени, потому трансперсональный уровень, присущий предыдущим эпохам, утратил своё значение. Напомним этапы формирования персонального уровня этого опыта.

1. В Средние века появляется ощущение внутреннего личностного времени, ритм которого не совпадает с ритмом вечного божественного бытия, проявляющего себя в цикличности жизни. Но в Средневековье человек ещё подчиняет ритм своей внутренней жизни циклической мерности божественного бытия.

2. В эпоху Возрождения, наоборот, ритм личностного времени осознаётся доминирующим и время осмысливается как порядок конкретных моментов жизни, каждый из которых представлен единством поведения и психологического состояния.

С этим опытом человек приходит к Новому времени и стремится распространить влияние ритмов внутреннего личностного времени на природную среду. У него появилось ощущение самодостаточности в процессе насыщения своей жизни смыслом, тем самым отпала необходимость соотнесения с высшими смыслами божественного бытия. Потому общей темой культуры, в том числе и художественной, станет ***тема Человека***, сменившая тему Бога, просуществовавшую около тысячи лет. Используя терминологию Ф. Бэкона, можно сказать: на смену «царству божьему» пришло «царствие человека»: «Пусть вход в царство человека, основанное на науках, будет почти таким же, как вход в царство небесное...» (цит. по: [1, с. 86]).

Свобода, власть и сила воздействия на природу — ключевые понятия темы Человека. Они схематически выражают направленность и содержательное наполнение его жизненной активности в эту эпоху и понимаются как *свобода* человека от природной необходимости, *власть* как знание и понимание законов жизни природы и общества, *сила воздействия на природу* через обладание необходимыми для этого средствами.

Один из ярчайших мыслителей западноевропейской культуры, живших на переходе от Ренессанса к Новому времени, чешский мыслитель-гуманист *Я. А. Коменский* (1592—1670) выразил содержание «царства человека» образно: «лабиринт мира и рай сердца» [7], имея в виду под прохождением «лабиринта мира» сложный последовательный процесс:

1) всеобщего искоренения невежества;

2) установления господства человека для всеобщего процветания и благоденствия;

3) приближения человека к долголетию или бессмертию.

«Рай сердца» понимался им как итог этого последовательного движения, его результат: совершенный человек, совершенное общество, вечный мир. Предполагалось, что человек способен создать такой универсальный порядок, при котором осуществится состояние «рая сердца». Выраженная Я. Коменским мысль, в совокупности с близкими по смыслу рассуждениями на эту тему Ф. Бэкона, Г. В. Лейбница и ряда других европейских мыслителей, имела всеобщее значение, оказала направляющее и смыслообразующее воздействие на дальнейшее развитие всей европейской культуры XVII—XIX вв. [1]. Идея «царства человека» стимулировала, в первую очередь, развитие человеческой мысли. Многообразие наук расширяло и

ния всех предметов и явлений жизни в процессе художественного образотворчества играет основополагающую роль. Переживание времени как обратимой и необратимой длительности оказало большое влияние на художественную культуру эпохи. Источником особенностей стилевых систем, возникших в течение XVII—XIX вв., стало внимание к его обратимым или необратимым свойствам. Специфика художественных форм *барокко, рококо, романтизма, импрессионизма* обусловлена стремлением выразить ощущение качественной изменчивости предметов и явлений мира природы и человека, т. е. в их основу положено *чувственно-смысловое переживание необратимости времени*. Художественные формы *классицизма, символизма*, наоборот, в большей степени сосредоточены на ощущении *обратимости времени*, на возможности выразить не изменяющуюся во времени сущность предметов и явлений мира природы и человека. Образотворчество *реализма* ориентировано на *равновеликость обратимых и необратимых свойств*.

Показательным примером внимания к обратимым и необратимым свойствам времени является стилевая структура XVII в., представленная чувственным барокко и рациональным классицизмом. XVII в. — первый из трёх веков Нового времени, и влияние стилевых систем, сформировавшихся в то время, на духовные интенции всей эпохи и ракурсы осмысления и переживания жизни стало определяющим. Художественная специфика барокко обусловлена переживанием необратимых свойств времени. Стилю присуще стремление к выражению эмоциональной подвижности, его привлекают состояние изменчивости, роста, контрастных переходов, т. е. те свойства, которыми может быть охарактеризована необратимость времени. Средства выразительности барокко направлены на то, чтобы вовлечь зрителя, читателя, слушателя в поток непрерывно сменяющихся впечатлений, эмоций, переживаний. Они необратимы, потому что восприятие образа (архитектурного, скульптурного, живописного, литературного, музыкального и т. д.) обновляется при каждом обращении к нему. Например, архитекторы барокко виртуозно владели средствами, создающими ощущение перетекания пространства. Они стремились к иллюзорному уничтожению плотности стен и потолков, используя зеркала, декоративную живопись, большого размера оконные проёмы, криволинейные очертания архитектурных форм. Благодаря этому рождалось впечатление втекающего извне потока пространства, который, став внутренним, трансформируется и, обретя новые формы и скорость, вновь устремляется во вне. Игра форм и пространства архитектурного образа барокко поддерживается меняющимся в течение дня освещением. Таким образом, все средства стиля направлены на то, чтобы выразить ощущение качественной изменчивости образа, что присуще необратимости времени.

Такой же изменчивостью отличаются музыкальные образы барокко, которые способны взволновать, растрогать, вызвать восторг, заставить ужаснуться. Композиторы стремятся выразить человеческие чувства во всём богатстве их оттенков, овладевая богатством эмоционального и композиционного колорита. Например, музыка *К. Монтеверди* (1567—1643) — первого композитора барокко, отличается необычайной насыщенностью. В своей опере «Орфей» ему удалось передать всю интонационную палитру трагических чувств: безнадёжность, отчаяние, печаль, примирение с судьбой, скорбные восклицания, жалобы и пр. Другой не менее блистательный композитор барокко *А. Вивальди* столь же насыщенно мог передать изменчивую жизнь природы в своих произведениях, давая слушателю возможность через интонационное богатство музыки прожить, например, состояние грозы и т. д.

Такой же изменчивостью отличаются скульптурные, живописные, литературные образы барокко, выражая тем самым необратимые свойства времени, внимание к которым позволило художественным формам барокко сделать чувственно доступным ещё один временной аспект: *объёмность*. Опыт учит, что человек способен переживать сразу несколько впечатлений, не ограничиваясь каким-либо одним. Художественным образам барокко свойственно такого рода совмещение: событие воплощается одно, а впечатлений наслаивается множество. Например, картина *Рембрандта «Синдики»*. Художник представляет зрителю одновременно и многообразие характеров портретируемых, и невидимую, но ощущаемую причину их возбуждённой реакции — общее собрание членов гильдии. Такое множество разнообразных впечатлений в один момент времени даёт ощутить его объёмность. Таким образом, барокко находит художественные формы, позволяющие сделать чувственно-доступными необратимые свойства времени во всей их жизненной полноте.

Классицизм, напротив, избегает всего изменчивого, неустойчивого, случайного. Для него важна неизменность рационального порядка, он стремится к совершенным формам. Классицизм обращается к *идеализации*, которая помогает, отсеяв всё случайное и изменчивое, выразить суть, скрытую оболочкой изменчивости. Потому художникам этого стиля свойственно воссоздавать средствами своего искусства не событие, а ту *идею*, с которой это событие соотносится.

В качестве примера обратимся к картине *Н. Пуссена «Суд Соломона»*, написанной на библейский сюжет о двух женщинах, которые, принеся живого и мёртвого младенца, обратились к Соломону с просьбой рассудить, кому из них принадлежит живой ребёнок. На картине изображена кульминация, когда чувства всех персонажей, участвующих в действии, достигли необычайной напряженности, потому что соломоново решение

богоборчеству. И Каин, имя которого традиционно использовалось в негативном смысле, обретает новый статус в сознании читателя, который невольно проникается к нему уважением, восхищаясь его яркой индивидуальностью, смелостью, жаждой самопознания. Таким образом, мир, рождённый воображением Байрона, обретает чувственно доступную реальность.

Удивительный мир силой воображения творит в живописи и поэзии английский поэт и художник *У. Блейк* (1757—1827), решительно возражавший против любого подражания реальности, полагая, что эмпиризм мертвит воображение. Изменчивый материал его личностных переживаний и смыслов стал для него основным источником образотворчества. Внимание У. Блейка было сосредоточено на ощущении и осмыслении тех качественных изменений, которые возникали в процессе движения его внутреннего времени. По этой причине многие из них кажутся не понятными или недостаточно понятными зрителю, читателю. В живописи испанских романтиков примером такой закрытости образов могут стать так называемые росписи «дома глухого» *Ф. Гойи* (1746—1828). Содержание многих из них достоверно не расшифровано до сих пор.

В творчестве романтиков возможны метаморфозы и другого рода. Предметы и явления обычной жизни могут, утратив свои привычные характеристики, обрести совершенно другое измерение. Например, в сказках великого *Г. Х. Андерсена* (1805—1875) в мир человеческих чувств вовлечены даже детские игрушки, например «Сказка о стойком оловянном солдатике» и др. Искусство романтизма — это мир человеческой реальности, в которой возможны метаморфозы, не осуществимые в естественной реальности мира природы. Образы, рождённые воображением, вызывают ощущение жизненной убедительности (как уже было сказано выше). В то же время предметы и явления действительного мира могут трансформироваться до неузнаваемости. Например, персонажи графических и живописных работ великого испанского художника Ф. Гойи. Листы его знаменитых графических серий «*Каприччос*», «*Деспаратес*» содержат гротескные образы, возникшие как трансформация реально существующих. Они глубоко раскрывают несовершенство развития духовного начала человека, делающего его человеком. Эти образы интересны, в первую очередь, неповторимостью индивидуального видения жизни, присущего Ф. Гойе, что открывает зрителю возможность по-новому, в ином, непривычном для себя ракурсе увидеть знакомые явления жизни, расширить палитру своих ощущений.

Таким образом, благодаря художественным образам *романтизма статус общезначимого в сознании общества получил персональный опыт переживания времени конкретным человеком*. Это окажет влияние на дальнейшее формирование художественной культуры XIX в., процесс развития которой представлен быстрой сменой стилей. Кроме романтизма, возникшего в самом начале века, впоследствии (до конца столетия) появятся реализм, символизм, импрессионизм.

Анализируя стилевую неоднородность художественной культуры XIX в., исследователи обычно отмечают взаимодействие и взаимовлияние, существовавшее между стилевыми системами. Оно обусловлено тем новым уровнем опыта переживания времени, который сформировался под воздействием романтизма. Он определил ракурс восприятия жизни, который раньше был невозможен, потому что ценностью обладало только общечеловеческое. Этот новый ракурс позволял развернуть жизнь в горизонте личности конкретного человека, а не человека вообще, и *опыт переживания времени конкретным человеком*, открытый романтизмом, становится *исходной позицией в процессе художественного образотворчества XIX в*. Стилевые системы, возникшие на её основе, расширят пределы этого опыта.

Реалисты, подобно романтикам, своё внимание сосредоточили на содержании личности конкретного человека. Но романтики, исследуя качественную изменчивость внутреннего мира, обособляют его, часто отделяя от реальной действительности. Реалистам же интересен внутренний мир человека именно в его в связях со средой, с обществом, которые своим влиянием формируют его особенности, т. е. они впервые соотносят два уровня переживания времени: субъективный, т. е. личностный (индивидуально-конкретный), и объективный, т. е. социальный, который соткан из переживаний отдельных людей.

Художественные образы реализма, возникающие из соотношения этих уровней, с одной стороны, позволяют показать человеческий характер в его индивидуальной неповторимости, с другой — выразить особенности общей духовно-культурной ситуации, в которой характер человека сформировался и развивается. Тем самым реалисты расширили персональный опыт переживания времени до социального, обусловленного конкретно-исторической ситуацией. Вся многогранная сложность индивидуальной жизни человека, складывающаяся из качественной изменчивости сознания, подсознания, включённых в непрерывно изменяющуюся историко-культурную среду жизни общества, стала чувственно доступна для осмысления и проживания. Опыт переживания времени стал многоуровневым, и в этом сложном потоке изменений реалисты стали искать устойчивые черты — закономерности, которые его организуют, т. е. *устойчивые элементы времени обратимого в качественных изменениях необратимого*. Своё выражение это нашло в свойственных реализму психологизме и типизации образов.

менность которого, несмотря на расширение и углубление опыта чувственно-смыслового переживания свойств необратимого времени, сохраняла идентичность специфически европейского пути художественного развития. Это стало возможным по двум причинам:

1) художественные формы классицизма концентрируют в себе опыт переживания и осмысления обратимых свойств времени (как это уже было сказано выше);

2) классицизм был ориентирован на интеграцию смыслов античной культуры в изменяющийся духовно-исторический контекст европейской культуры Нового времени.

Потому художественное мышление и формы классицизма были востребованы практически в течение всей эпохи, выступая чувственно-смысловой константой в процессе освоения изменчивости необратимого времени. К 30-м годам XIX в., когда влияние жёсткого прагматизма буржуазных интересов на развитие художественной культуры станет определяющим, классицизм утратит свою значимость. Опыт осмысления и переживания обратимых свойств времени станет основой *символизма*.

Красивый образ для объяснения сути творческих исканий символизма находит *А. Жид* (1869—1951) в своём *«Трактате о Нарциссе (Теория символа)»* (1890). Используя древнегреческий миф о Нарциссе, он метафорически объясняет смысл, который вкладывался в содержание понятия «символ» представителями этого направления. А. Жид начинает с рассказа о рождении времени. Рай (Эдем) — это сад неподвижных идей, совершенство формы которых заключается в совпадении явления со своей сущностью. Адам, единственный человек в раю, обречён пассивно созерцать совершенную красоту Эдема, потому что любое его действие может её разрушить. Чтобы освободиться от состояния зависимости от окружающего совершенства и обрести свободу действия, Адам ударяет по дереву в центре Эдема. Разрушенная гармония отзывается первым криком страдания, которым отмечено рождение времени. Состояние вечности разрушается, трансформируясь в движение времени, в изменчивом потоке которого формы Эдема утратили своё совершенство. Человек, подобно Нарциссу, обречён видеть отражение мира в волнующемся текучем отражении потока жизни, а подлинный мир остаётся скрытым от его глаз. Но если видимый мир — всего лишь отражение, значит, он есть иллюзия?! А если иллюзия, то чья? Образ Нарцисса даёт ответы на эти вопросы. Подобно тому как мифологический Нарцисс непрерывно любовался в воде своим отражением, человек, всматриваясь в изменчивый поток жизни, видит только иллюзорные отражения своего духа. В своём дневнике А. Жид пишет по этому поводу: «Мне никогда не удавалось вполне убедить себя в реальном существовании вещей и всегда казалось, что они перестают существовать, когда я

не думаю о них ... Мир для меня — это зеркало, и я удивляюсь, если оно плохо отражает мою личность» (цит. по: [8, с. 40]).

Обращает на себя внимание, что, вникая в сущностные основы человеческой жизни, А. Жид мыслит в категориях обратимого и необратимого времени. Состояние вечности, свойственное Эдему, — это фактически состояние обратимого времени, в котором возможно совпадение явления со своей сущностью. Адам, разрушив гармонию ударом по дереву в центре Эдема, нарушает это совпадение, разделяя сущность и явление. Возникает качественная изменчивость необратимого времени. Меняющееся в его потоке явление препятствует восприятию сущности. Для символистов средством выражения сущности становится символ, который понимается ими как «чувственный образ, зримое воплощение идеального начала» (Там же).

Таким образом, исходным началом мировосприятия символистов становится опыт переживания обратимого времени. На момент формирования символизма этот опыт в полной мере уже был выражен художественными формами классицизма. Но после его возникновения в XVII в. прошло полтора столетия, в течение которых опыт переживания и осмысления времени обогащался, потому художественные формы классицизма и символизма значительно различаются.

Яркой иллюстрацией их отличия могут стать написанные на одну тему картины французских художников — последнего великого классициста *Ж. О. Д. Энгра* (1780—1867) и художника-символиста *Г. Моро* (1826—1898). Речь идёт о картине Энгра *«Эдип, разгадывающий загадку Сфинкса»* (1827), ставшей прототипом по отношению к картине Г. Моро *«Эдип и Сфинкс»* (1864). Их объединяет не только сюжет, но и композиция, и даже детали, например, подобно Энгру, Моро на первом плане изображает пропасть, доверху заполненную телами погибших, не сумевших разгадать загадку Сфинкса. Но, несмотря на общие черты, между ними существует принципиальное различие. *Классицистический образ* Энгра *однопланов*. В художественной форме он воссоздаёт идею торжества человеческого разума (Эдип) над стихийными силами природы (Сфинкс). Образ, созданный Г. Моро, иной, его содержание не читается так же ясно, как у Энгра, потому что рождает массу ассоциаций, например, Эдип — человек, открывающий тайны природы, или Эдип и Сфинкс — образы, воплощающие борьбу интеллекта с роковыми страстями, а может быть, противоборство полов и т. д. Образ, созданный художником, — символ. Множество ассоциаций, которые он генерирует, воссоздают движение потока жизни, в изменчивости которого отражается сущность. Потому *символический образ* Г. Моро *двупланов*. Первый план представлен видимыми компонентами образа, которые работают на возникновение у зрителя разнообразных

Окончание

Стиль	*Особенности опыта переживания времени*
Реализм	Соотношение качественной изменчивости субъективного и объективного уровней ощущения времени, выделение в их взаимопроникновении присутствия свойств обратимого времени, которые осознаются как закономерности
Символизм	Качественная изменчивость необратимых свойств времени ощущается как доступная восприятию форма проявления его обратимости
Импрессионизм	Ощущение качественной изменчивости необратимого времени в чистоте его проявления, без какого-либо соотнесения с обратимыми свойствами времени

Опыт переживания пространства своей двойственностью близок опыту переживания времени. *Пространство* мыслится *как вместилище* (абсолютное пространство) и как *порядок сосуществований* (относительное пространство).

Метафорический образ, способный вместить свойственный Новому времени опыт пространственно-временного переживания, не сформировался, потому что эмпирическому типу мышления, доминировавшему в эту эпоху, не свойственна образно-метафорическая форма выражения своих ощущений и мыслей. На смену представлениям о мире как живом и совершенном теле (античность), мире как храме божьем (Средневековье и Ренессанс) приходит конкретный, не обладающий ёмкостью метафорического содержания образ *мира как природы*, ограничивший пределы познавательных возможностей человека эмпирической достоверностью: реально то, что доступно чувственному восприятию.

В художественной культуре образ мира как природы, выражающий опыт пространственно-временного переживания, эпоха Нового времени воплотит посредством *иллюзионно-изобразительного (подражательного) принципа мышления*. Этот принцип ориентировал на создание художественного образа методом *моделирования*, позволившим выразить специфику динамично изменяющегося опыта переживания времени, претворённого в искусстве средствами сменяющих друг друга стилевых систем, каждая из которых моделировала свои аспекты жизненной реальности.

Доминантность иллюзионно-изобразительного принципа мышления предопределила особую востребованность таких видов искусства, как театр, живопись, музыка, литература, средствами которых могло быть воссоздано содержание жизни человека. Театральное искусство стремилось к воссозданию на сцене иллюзии жизненной драмы. Каждый из трех веков

Нового времени (XVII, XVIII, XIX вв.) находит свои способы её моделирования, но общая направленность развития театра определялась стремлением создать на сцене *иллюзию реальной жизни*. Такова была магистральная линия развития и театральной драматургии, и актёрского мастерства, театрально-декорационной живописи и костюма и т. д.

Например, критерием актёрского мастерства станет способность перевоплотиться, чтобы жить на сцене жизнью персонажа. Процесс создания техники перевоплощения будет достаточно долгим, в него войдёт опыт множества блистательных актёров. Например, знаменитый английский актёр *Д. Гарик* (1717—1779) прославился тем, что мог заставить зрителя плакать и смеяться. В своей книге *«Опыт об актёрской игре»* он так описывает свой метод подготовки к роли:

1) критический анализ ситуации для того, чтобы точно знать, что чувствует его герой в тех или иных обстоятельствах;

2) поиск внешнего выражения чувства с помощью мимики, пластики, голоса.

При этом раз найденное закреплялось и использовалось как средство моделирования. Этот метод до сих пор не утратил своей актуальности. Однако средства моделирования жизненной реальности в театральном искусстве в полном объёме, как система, сформируются только в XIX в., на основе реализма, со свойственным ему соотношением качественной изменчивости субъективного и объективного уровней ощущения времени. Самым выдающимся достижением в этом отношении станет система, созданная блистательным русским режиссёром К. С. Станиславским, получившая всемирное признание.

Живопись Нового времени была направлена на *моделирование реальности земной природы и психологической реальности*. Жанровая система, сформировавшаяся в эту эпоху, позволила в полной мере его реализовать. Пейзажная живопись воплотила ощущение самостоятельной ценности природной среды, в которой протекает жизнь человека, жанр натюрморта позволил ему пристально вглядеться и оценить мир вещей, тихая жизнь которых — неотъемлемый компонент жизненной реальности человека. Жанр портрета, сфокусировав внимание человека на самом себе, стал одним из средств самопознания. Ярчайшим примером в этом отношении являются многочисленные автопортреты Рембрандта (около 60!). В них тонко и глубоко прослежен художником путь его духовного становления в соотношении с изменениями внешности. Исторический жанр позволил осмыслить и смоделировать в художественных образах понимание истории жизни человеческого общества как целостного процесса, выделяя значимые для его развития события. Бытовой жанр возникает как результат осознания ценности повседневной жизни.

Музыкальная культура Нового времени обращается к воссозданию *живого движения чувств и явлений природы*. Всё богатство и многообразие человеческой души нашли своё выражение во множестве новых музыкальных жанров и форм, созданных композиторами той эпохи: опера, кантата, оратория, инструментальный концерт, танцевальная сюита, симфония, соната, прелюдия и фуга и др. Человеческая душа «получила голос» и возможность быть услышанной. Например, прелюдии и фуги, появившиеся в XVII в., глубоко и полно выразили противоречивость ощущения жизни, свойственную тому времени. Две контрастные пьесы — прелюдия и фуга, составляющие единую музыкальную форму, противоположны по содержанию, которое можно выразить формулой «хаос — порядок» [5]. Музыкальный рисунок прелюдии, возникший из импровизационных фигур, исполнявшихся в XVII в. органистом перед началом службы (так называемое «прелюдирование»), выражал непредсказуемость природных стихий. Фуга, напротив, моделирует упорядоченность философских размышлений. Многоголосие её полифонической формы словно воспроизводит философскую беседу, передавая её напряжение и эмоциональную атмосферу.

Основной предмет интереса литературы Нового времени — *психологическая реальность*, которая также моделируется в разнообразных жанрах и формах: роман, рассказ, повесть и др. Христианство с его культом божественного Слова, в соответствии с которым возникает весь тварный мир, сформировало особое отношение к слову. Жизнь, выраженная словом, оказалась не менее действенной, чем подлинная жизнь. Литература той эпохи стала тем чувственно-смысловым пространством, в котором человек получил возможность обращать внимание только на себя, дарить внимание только самому себе и искать пути к пониманию самого себя. Потому созданные в литературе идеалы, образы и типы оказывали огромное влияние на жизнь общества и отдельного человека. Примеров тому множество, приведём лишь несколько.

Созданный *Д. Дефо* (1660—1731) образ Робинзона Крузо обладал такой силой воздействия, что имя этого литературного героя стало нарицательным, обозначающим человека, сохранившего свой духовный и человеческий облик после многих лет, проведенных на необитаемом острове. Образ Робинзона Крузо для многих поколений стал фактически образцом поведения человека, оказавшегося в исключительных обстоятельствах.

Другим примером громадного воздействия литературы на общество может быть творчество французского писателя и философа *Вольтера* (1694—1778). Влияние его произведений и личности было таково, что в самых разных европейских странах у него появилось множество последо-

вателей, которые не только разделяли его идеи, выраженные в литературной форме, но и подражали его манере поведения, выражения мыслей и пр. Его последователей называли «вольтерьянцами», что, с одной стороны, воспринималось как бранная кличка, с другой — как лестная аттестация. «Вольтерьянцами» на определённом этапе своей жизни были и Стендаль, и Байрон, и многие другие выдающиеся представители европейской культуры того времени. В качестве ещё одного примера воздействия литературного произведения на поведение и понимание жизни можно привести знаменитый роман *И.-В. Гёте* «Страдания юного Вертера». В подражание её главному герою, ставшему жертвой несчастной любви, многие юноши покончили с собой.

Таким образом, иллюзионно-изобразительный (подражательный) принцип мышления посредством моделирования позволил выразить в художественных формах всё многообразие человеческой души, а также присущий эпохе опыт переживания времени, который приобрёл небывалую утончённость и широту.

Вопросы

- Какое влияние оказало представление об обратимых и необратимых свойствах времени на художественную культуру Нового времени?
- Какими особенностями обогащался опыт переживания времени в процессе формирования стилевых систем в искусстве XVII—XIX вв.?

Литература

1. Визгин В. П. Антропоцентрический универсальный проект Нового времени // Теоретическая культурология. М. : Акад. проект : РИК, 2005.

2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобразит. искусство, 1985.

3. Мопассан Ги де. Полное собрание сочинений. М., 1947. Т. 10.

4. Декарт Р. Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1.

5. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех (Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта). М. : Слово/Slovo, 1997.

6. Ковалев С. Н., Гижа А. В. Феномен времени и его интерпретация. Харьков : Коллегиум, 2004.

7. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. М., 1982.

8. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М. : Изобразит. искусство, 1994.

Лекция 9. КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Смыслом бытия сущего, которое мы именуем присутствием, окажется временность

М. Хайдеггер

«Лабиринт света и рай сердца» — образ, созданный Я. Коменским на рубеже XVI—XVII вв., выражал надежды, возлагаемые им на эпоху Нового времени, в тот момент только начинавшуюся. Человек XX в. с полной уверенностью мог бы сказать, что ожидания этого великого чешского гуманиста не сбылись. В «лабиринте мира» в течение трех столетий Нового времени «рай сердца» достигнут не был: совершенный человек, совершенное общество и вечный мир оказались утопией.

В конце XX в. в книге шведского писателя *П. Корнеля «Пути к Раю»* (1987) был создан образ, метафорически выражающий результат пути, проделанного по «лабиринтам мира» в течение трёх столетий Нового времени. Вместо совершенного человека, совершенного общества и вечного мира был получен путь к ним. Книга «Пути к Раю» представляет собой не роман, а «комментарий к потерянной рукописи», это значит, что П. Корнель не писал роман, соответственно, и не терял его, он просто-напросто придумал комментарий к *непридуманному, ненаписанному* тексту. Обращает на себя внимание созвучие названий произведений Я. Коменского и П. Корнеля, которое вряд ли было намеренным, сходство, скорее всего — результат подсознательного воздействия культурной памяти. Несуществующий текст — образ несуществующего смысла, отсутствующей истины, которую можно бесконечно комментировать, при этом правильным будет любое высказывание, истины же нет, соотнести не с чем. В эпоху Нового времени человек не руководствовался в своих действиях и размышлениях высшими смыслами божественного бытия, он искал их в природе (через науку). Новейшее время обращается с этой целью к человеку, но пока есть только комментарий к потерянной рукописи, фактически — к ненайденным смыслам жизни, к ненайденной истине.

Уже в начале XX в. стало совершенно очевидно, что идея прогрессивного восхождения европейской цивилизации исчерпала себя, о чём свидетельствовали социальные катаклизмы, Первая мировая война и ряд других явлений духовной и социальной жизни начала столетия. Соответственно, и положенный в основу идеи тезис о прямолинейном движении времени также утратил своё прежнее значение. Оно было предзадано библейским историзмом, т. е. представлением о прямолинейном движении человеческой истории, которая ведёт своё начало от момента грехопадения, когда человек был изгнан из Рая и познал старость, болезни и страдания, и

движется ко второму пришествию Христа. Образ совершенного человека, совершенного общества и вечного мира, который создал Я. Коменский, также соответствовал христианским представлениям о цели исторического пути человека: от грехопадения к восстановлению утраченной гармонии Рая.

Утрата веры в прогресс указывает на изменившееся содержание опыта переживания времени в начале XX в. Кардинальность этих изменений была вызвана тем, что благодаря ряду научных открытий вера в существование объективной реальности была поставлена под сомнение. Для прояснения сути происшедших перемен и выявления особенностей опыта переживания пространства и времени человеком Новейшего времени следует уточнить, каким было представление об объективной реальности в XVII—XIX вв.

В ту эпоху представление об *объективной реальности* соответствовало доктрине о том, что вселенная существует отдельно от представлений или воли человека. Эта реальность полностью описывалась моделью мира, построенной Ньютоном, в соответствии с которой существует абсолютная система координат для всех явлений во Вселенной. Она образована абсолютным пространством, являющимся фоном, на котором происходит движение материи, и абсолютным временем, равномерное течение которого позволяет использовать его как единицу измерения. Потому считалось, что любое событие однозначно определяется начальными условиями, задаваемыми абсолютно точно. С этой точки зрения, все европейские революции XIX в. (а впоследствии — и российские начала XX в.), в сущности, были вызваны желанием сформировать такие начальные условия, которые позволят устранить социальную несправедливость и создать совершенное общество. В понимаемой таким образом объективной реальности существует только обратимое время, это значит, что любой момент времени в настоящем, прошлом и будущем неотличим от любого другого момента времени. Например, планеты могут обращаться вокруг Солнца, часы или какой-нибудь другой простой механизм могут идти как вперед, так и назад по времени, это ничего не меняет. А необратимое время возникает только из-за несовершенства человека. Считалось, что сложность природы и человеческих взаимоотношений иллюзорна, потому что их разнообразие укладывается в универсальные истины, существование которых определяло возможность переживания обратимых свойств времени. Для науки той эпохи в силу её ориентированности на познание природы ощущение обратимости времени было основополагающим, а для художественной культуры, ориентированной на познание души человека, наоборот, исходным стало переживание качественной изменчивости необратимых свойств времени.

Сформировавшееся в эпоху Нового времени понимание объективной реальности соответствовало христианскому представлению о божественном провидении, которому послушны не только небесные светила, движущиеся по предначертанным орбитам, но и воля всех и каждого из людей. Потому объективная реальность мыслилась как единственно возможная, следовательно, субъективная реальность конкретного человека не может от неё отличаться и существовать самостоятельно, а может быть только её подобием. Потому в художественной культуре, несмотря на стилевую неоднородность, утверждается иллюзионно-изобразительный принцип, позволяющий субъективное переживание и понимание жизни (т. е. качественную изменчивость необратимого времени) интерпретировать в соответствии с безличной логикой объективной реальности (т. е. в соотношении с обратимыми свойствами времени). У каждой стилевой системы Нового времени соотношение обратимых и необратимых свойств времени будет индивидуальным, но их наличие позволяло художественным образам выразить специфику миропонимания эпохи.

На рубеже XIX—XX вв. разрушается представление о предустановленной Богом гармонии и существовании высших, не ведающих индивидуальных различий перманентных законов, безраздельно властвующих над всем происходящим в природе и человеческом обществе. Новые знания, научные гипотезы, теории о бесконечности микро- и макромира, многомерности пространства в неевклидовых геометриях, искривлении пространства (в теории относительности Эйнштейна), квантовая механика сформировали более глубокое понимание реальности. На его основе была признана возможность существования множества реальностей, таким образом возникло представление о *мире как многомерной реальности*, что повлекло за собой: 1) кардинальное изменение ракурса видения мира человеком и 2) формирование новой модели восприятия времени.

Раньше вера в существование единственно возможной объективной реальности определяла позицию созерцателя в процессе восприятия и познания человеком мира и себя. Это значит, что на всё происходящее (в природе, обществе, с самим собой) он старался смотреть объективно, т. е. отдельно от себя, для того чтобы понять предмет или явление таким, какое оно есть само по себе, без человека. Потому в художественной культуре смыслы, как правило, извлекались на основе взаимодействия с реальностью. Содержание классической картины, романа или драмы строилось *по принципу рассказа*, с чётким определением характера персонажа, события, в котором он участвует, и прочими необходимыми компонентами рассказа.

Трёхмерность объективной реальности доступна сенсорному опыту человека, а многомерную реальность можно только вообразить. Потому

на рубеже XIX—XX вв. миры, создаваемые воображением, стали ощущаться как реально существующие, что, соответственно, изменило позицию человека по отношению к воспринимаемой действительности. Он — не пассивный созерцатель, открывающий уже существующую реальность, а *активный участник*, который её создаёт.

Приведём в пример две научные теории, иллюстрирующие новизну позиции человека по отношению к воспринимаемой действительности. Модель «вселенной, создаваемой наблюдателем», предложена лауреатом Нобелевской премии В. Гейзенбергом (1901—1976), в соответствии с ней мир возникает в момент наблюдения. До этого момента он существует потенциально, и в этом потенциальном мире время течет в обратном направлении и не применим ни один из обычных законов физики. Эти законы вступают в силу только после вмешательства человека, например, в момент проведения экспериментальных измерений: до их проведения квантовые явления существуют потенциально, а после — реально. Другой пример — модель Уиллера, Эверетта и Грэхема, допускающая существование параллельных миров (о которых давно пишут писатели-фантасты). В соответствии с ней более десяти в сотой степени вселенных существуют «одновременно» в различных измерениях, каждая из которых настолько же совершенна и протяженна в пространстве и времени, как наша вселенная, и мы существуем в каждой из этих вселенных, но по-разному.

Существует ряд других теорий и моделей, им соответствующих, но, так или иначе, человек всегда мыслится активным участником, создающим реальность. Вот что по этому поводу думал один из гениев XX в. А. Эйнштейн (1879—1955): «Человеческое существо — часть целого, названного нами “Вселенной”...часть, ограниченная временем и пространством. Оно переживает свои мысли и чувства изолированно от всего остального, подобно оптической иллюзии сознания. Эта иллюзия — подобие тюрьмы, ограничивающей нас только личными желаниями и привязанностью к очень немногим окружающим людям. И наша задача — освободиться от заключения, расширить круг своего сочувствия и объять все живущие создания и всю природу в её красоте» (цит. по: [2, с. 32]).

В художественной культуре представление о мире как о многомерной реальности и новая позиция человека по отношению к воспринимаемой действительности приведут к появлению *точки зрения на мир изнутри человеческого сознания*. Художественные смыслы будут извлекаться на основе взаимодействия с воображаемой реальностью, часто не доступной сенсорному восприятию; со множеством культурных миров (их диапазон необычайно расширился к началу XX в., а концу столетия увеличился ещё больше).

Художественный образ «Тайной вечери» (1955), созданный С. Дали, обладает другими особенностями. Ни художник, ни зритель сторонними наблюдателями не являются. Потому что С. Дали мыслит категориями культуры XX в., для которой уже не существует понятия единственно возможной объективной реальности, исходная установка художника — не открытие уже существующего содержания, а его новое рождение. Он в буквальном смысле заново создаёт событие, насыщая его алогизмами. Например, центральная фигура, выписанная столь натуралистически, что напоминает фотографию, вдруг теряет плотность и становится прозрачной, открывая за собой безбрежную морскую даль; кубическая конструкция, ограничивающая пространство, в котором находятся Христос и его погружённые в себя (возможно, спящие ученики), словно крест, распинает огромную, также натуралистически выписанную фигуру, находящуюся за ней. Зрителю необходимо быть творчески активным, чтобы понять содержание образа, потому что войти в его смысловое пространство — словно оказаться в новом мире, который необходимо исследовать. Открытые им смыслы и будут содержанием Тайной вечери, увиденной изнутри сознания не только художника, но и самого зрителя.

Таким образом, свойственная художественной культуре Новейшего времени точка зрения на мир изнутри человеческого сознания подразумевает *сотворчество* автора и зрителя (читателя, слушателя), потому что форма и содержание образа открыты и их необходимо завершить до целостного состояния. *Творческая позиция* зрителя специально проектируется автором таким образом, чтобы спровоцировать его восприятие в определённом ракурсе, ритме движения, с определённой точки зрения. Это становится средством коммуникации, общения, включения зрителя (читателя, слушателя) в ситуацию получения опыта жизни в реальности мира, созданного автором.

Художественная жизнь и практика XX в. представляют собой непрерывный процесс выработки новых методов и средств создания *образа, понимаемого как ситуация диалога и сотворчества*. Не поиск, а именно процесс создания. Потому что поиск подразумевает формирование системы средств, которыми можно пользоваться для получения прогнозируемого результата, передачи содержания, легко поддающегося вербализации, ибо данная система имеет устойчивую идейную основу. В этих условиях возникают стилевые системы (отличающиеся идейными основами и набором методов и средств выразительности). Художественная практика XX в. представляет собой именно процесс создания новых методов и средств, потому что содержание образа, понимаемого как ситуация диалога и сотворчества, не выделяется из потока жизни, а является самой жизнью и вместе с ней непрерывно обновляется. Этим обусловлена содержательная неоднородность искусства XX в. В нём отсутствуют стилевые системы, подобные тем, что формировались в европейском искусстве в процессе его развития от Средневековья до Новейшего времени. Тем не менее художественные произведения XX в., несмотря на различие в содержании и способах его выражения, целостно проявляют стихию многомерной реальности, потому есть возможность их объединить в одну *подвижную суперстилевую систему*, сочетающую интеллектуализм и абстрактность, эмоциональную импульсивность и углублённый психологизм.

Суперстилевая система включает в себя четыре сферы художественной деятельности, объединяющие весь массив произведений искусства XX в.: *авангард, модернизм, постмодернизм, консерватизм* [1]. Каждая сфера представлена множеством направлений творчества как индивидуальных авторов, так и групп. *Авангард* представляет собой «совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины XX века» (Там же) и включает в себя в качестве основных фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм и ряд других. *Модернизм* — «своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда» (Там же). *Постмодернизм* представляет собой начавшуюся так же приблизительно в середине столетия своеобразную «ироническую калейдоскопическую игру всеми ценностями и феноменами культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего эстетизма» (Там же). Наиболее значимые направления в визуальных искусствах — поп-арт и концептуализм, в музыке — творчество К. Штокхаузена, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса и др. «*Консерватизм* — это сфера художественной культуры, стремящаяся к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистического искусства XIX в.) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и модернизма» (Там же). Ярче всего представлен в искусстве государств с тоталитарным режимом, например, СССР, коммунистического Китая, фашистской Италии.

Смысловая направленность художественных образов XX в. эволюционировала от активного самоутверждения, а иногда и агрессивного навязывания себя миру с целью переделать его (авангард) к стремлению медленно, подробно, пластично, фактурно ощущать материальность мира, ничего в нём не изменяя (постмодернизм). Потому в искусствоведении постмодернизм даже рассматривают «как новый художественный стиль, отличающийся от авангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии (итальянский трансавангард и ги-

перманьеризм, французская свободная фигуративность, немецкий новый экспрессионизм, американская «плохая живопись») [8, с. 139]. Движение от самоутверждения к непротивлению процессу органичного слияния с многомерным миром, т. е. от авангарда к постмодернизму, было обусловлено изменением опыта переживания времени человеком XX в.

Таким образом, сформировавшаяся в начале XX в. новая точка зрения на мир изнутри человеческого сознания в художественной культуре найдёт своё выражение в:

1) появлении нового источника художественных смыслов;

2) формировании творческой позиции зрителя (читателя, слушателя);

3) образовании новой смысловой структуры художественного образа, понимаемого как ситуация диалога и сотворчества.

Новая модель восприятия времени. Содержание опыта пространственно-временного переживания в XX в. претерпело кардинальные изменения в связи с возникновением представления о мире как многомерной реальности, в которой человек не наблюдатель, а участник. Всё разнообразие накопленного к началу столетия опыта переживания времени было обусловлено различием его исходных основ: в античности он был основан на понятии «космос», в эпоху Средневековья и Ренессанса — на понятии «Бог», в Новое время — на понятии «объективная реальность». Но, несмотря на различие в основах, есть то, что их объединяет: *модель восприятия времени как независимой субстанции, не контролируемой человеком.* В каждую эпоху человек верил в то, что свойства предметов и явлений окружающего мира существуют сами по себе, независимо от человека и особенностей его восприятия. Отношение ко времени было таким же, оно ощущалось как независимая от человека субстанция. Космос, Бог, объективная реальность — всё это от человека не зависит, наоборот, он находится в подчинённом положении по отношению к ним, т. к. они намного превышают пределы его возможностей. Время, определяемое масштабом возможностей, обозначенных этими понятиями, было не контролируемо, и потому человек воспринимал его подобно року, ибо «ничто не ново под луной» и «ничего нельзя изменить в круговороте мира».

Тем не менее от эпохи к эпохе опыт менялся, обогащался, усложнялся, и в XX в. человек осваивает новую модель восприятия времени и, соответственно, опыт его переживания. Исходной основой ощущения времени становится сам *человек*, жизнь которого разворачивается во множественности равноправных актуально существующих реальностей, представленных культурными мирами народов прошлого и ныне существующих; образами реальности, созданными мыслью классической, неклассической, постнеклассической науки и пр. Человеческое сознание подвижно, движение образов в нём спонтанно, к тому же образы не всегда связаны логически и тематически с объектом размышлений и между собой. Став исходной основой ощущения времени, внутренняя жизнь человеческого сознания сформировала адекватную *модель восприятия времени как меры изменения, обусловленной духовной деятельностью человека.*

В многомерной реальности современного мира эта модель определила характерные особенности ощущения *времени*, переживаемого «*как возможный горизонт любой понятности бытия*» [13, с. 5], по определению немецкого философа *М. Хайдеггера* (1889—1976). Следует обратить внимание, насколько точно один из самых ярких мыслителей XX в. обозначил ключевой момент основополагающего для жизни человека опыта: *горизонт понятности.* В Новейшее время смысловые пределы своей жизни (горизонт понятности) человек стал определять самостоятельно (без оглядки на Бога, космос или природу, как в предыдущие эпохи), потому что появились ощущение глобальной значимости своей деятельности, понимание своего влияния на глобальные процессы жизни. Достаточно вспомнить о таком ярком явлении культуры XX в., как *русский космизм* с его идеей активной эволюции, т. е. самостоятельного управления человеком процессом своего эволюционного развития, а также учение о ноосфере В. И. Вернадского (1863—1945), развивавшееся в русле русского космизма. Великий учёный XX в. говорил о том, что человеку необходимо самостоятельно определять цель своего пути (т. е. фактически смысловой предел развития), но с учётом интересов планеты. Эти и ряд других примеров, свидетельствующих о появлении у человека Новейшего времени ощущения возможности влиять на жизненные процессы глобального масштаба, подтверждают, что время человеком XX в. переживается как горизонт понятности (онтологический горизонт) бытия, определяющий смысловые пределы его действий, процесса развития или жизни в целом.

Горизонт понятности подвижен и индивидуален, он может значительно различаться даже у современников, потому что общепризнанной идейной основы, объясняющей многообразие мира, не существует (у каждого человека или группы людей может быть своё видение и понимание мира). В художественной культуре это проявилось в многообразии направлений, индивидуальных творческих концепций, быстро сменяющих друг друга. Так, например, только в течение одного десятилетия XX в. с 1905-го по 1916 г. возникло около десятка совершенно новых направлений, среди которых самыми известными стали фовизм, кубизм, футуризм, примитивизм, абстракционизм, орфизм, дадаизм. У каждого из них свой горизонт понятности жизни. Приведём несколько примеров.

Фовизм — первое авангардное течение (1905—1908) — в качестве основного своего положения провозгласил «изобретение реальности» [12]. Его основоположники, французские художники Дерен и Вламинк, так пи-

вовал стихию своей жизни, протекающей в новых, непривычных для него условиях. Ту же задачу ставит перед собой и *П. Брук*. Для её решения он упраздняет традиционное деление на сцену и зрительный зал, свободно разворачивая главное действие и на сцене, и в партере. Художественные образы, создаваемые в «антитеатре» *Ионеско*, вводили зрителя в стихию абсурдности жизни. Потому румынский драматург включал в свои пьесы нелепые эпизоды, бредовые рассуждения героев, гротеск, фарс, буффонаду, комизм, которые активизировали ассоциативное мышление зрителя, задействуя его сознание и подсознание.

Таким образом, опыт переживания времени «как возможного горизонта любой понятности бытия» определяет специфику содержания художественной культуры XX в., заключающуюся в поиске человеком смысловых пределов своих действий, процессов, в которых он участвует, жизни в целом. В мире, где отсутствует направляющее влияние Бога или какого-либо другого высшего начала, поиск такого рода необходим как возможность самоосуществления человеческого в человеке. К тому же он в полной мере соответствует специфике внутренней жизни человека, которая в XX в. стала основой его мировосприятия, потому опыт переживания времени центрирует на себе внимание, приобретает особое значение не только в искусстве, но в науке. Например, в научных публикациях можно встретить мысли о том, что в современных исследованиях «акцент перемещается на время, предпринимаются попытки представить пространство через время... происходит поворот от опространствования времени к овременению пространства» [6]. В художественных произведениях ощущение времени доминирует настолько, что переживание зрителем пространства сводится до минимума, либо его нет вовсе. Образы искусства отличаются своим *антипространственным* характером.

Переживание времени «как возможного горизонта понятности бытия» привело к изменению его геометрического образа. В предыдущую эпоху геометрический образ времени ассоциировался с мировой линией, связывающей события между собой. У этой линии однозначно определённое направление, потому в каждой паре событий одно выступает как причина, другое — как следствие (обычно принято располагать на линии причину-событие слева, а причину-следствие — справа). Но в многомерном мире линейный порядок утрачивает свою значимость и основополагающим становится *нелинейный* порядок движения времени. М. Хайдеггер размышляет о *четырёхмерности* времени, добавляя к трём его измерениям — прошлому, настоящему и будущему — четвёртое, которое объединяет первые три: «Единство трёх измерений покоится на игре каждого в пользу другого» [14, с. 40]. Под «игрой каждого в пользу другого» философ имеет в виду возможность построения будущего посредством выбора элементов прошлого, и слово «игра» он использует, чтобы подчёркнуть случайный, непредсказуемый характер этого выбора. Таким образом, *геометрический образ нелинейного движения времени можно представить как структуру, ветвление которой необратимо и непредсказуемо*.

В художественной культуре XX в. специфика опыта переживания времени и нелинейность его движения представлены посредством *проектного подхода и монтажного принципа*, которые нашли широчайшее применение не только в искусстве, но и практически во всех областях культурной деятельности, и по сей день не утратив своей востребованности.

Проектный подход включает в себя три обязательных компонента:

1) осознанное и контролируемое целеполагание;

2) целостность того, что проектируется;

3) обращённость проектируемого в будущее, подконтрольное человеческому разумению [11, с. 86].

Такой подход позволяет организовать интеллектуальную и практическую деятельность большого числа людей, особо не ориентируясь при этом на национальные различия (исключая случаи, когда национальная специфика является частью проекта). С этой точки зрения новая модель восприятия времени является одним из факторов, поддерживающих процесс развития массовой культуры. Организация деятельности людей, направленная на осуществление проекта, предполагает их разделение на элиту, т. е. тех, кто планирует и управляет процессом, и потребителей, т. е. пользователей. Феномен моды во всех его проявлениях (от моды на одежду до образа жизни) является порождением проектной идеологии, затронувшей все сферы деятельности людей, реализующейся в социальных, научных, технических и художественных проектах.

Проектный подход в художественной практике XX в. восходит к акционному искусству футуристов, дадаистов, сюрреалистов начала столетия. Их акции представляли собой программно организованные события, которые зритель воспринимал в процессе их развития, имея возможность активно участвовать. Например, *дадаисты* в качестве такого рода акций проводили особые «вечера», которые они понимали как жанр художественного произведения. «Дадаистические вечера с брюистской музыкой, танцами и декламацией. Танцы исполнялись в гротескных масках и костюмах по рисункам Арпа. Костюмы были сделаны в стиле “зигзаг”-кубизма из цилиндров и конусов. Выступал с лекциями Балль. Танцы исполняла большей частью С. Таубер. Кроме того, двадцать человек читали “симультанные поэмы”, когда “мысль формируется во рту”, и каждый говорил, не слушая другого. Исполнялась музыка Арнольда Шёнберга. Лекции об искусстве читали Тцара и Янко» [12, с. 154]. Цель проведения этих вечеров определялась общей целью движения дадаистов, потому за объяснениями

следует обратиться к ним. Один из идеологов этого направления авангардного искусства Р. Гюльзенбек в манифесте 1918 г. даёт такие пояснения: «...вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность. Жизнь предстает как одновременная путаница шорохов, красок, ритмов духовной жизни, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством со всем сенсационным гвалтом и лихорадкой повседневного языка, во всей его жесткой реальности...» (цит. по: [12, с. 153]). Таким образом, цель акции — получить совместно со зрителем опыт переживания новой дадаистической реальности, горизонт понятности которой определяется абсурдом.

Вечера дадаистов, как и акции других авангардных направлений начала прошлого века, обладали всеми компонентами проектного подхода. У них были проектировщики, т. е. элита, которая осознанно определяла цель акции и контролировала действия, направленные на её осуществление. То, что проектировала элита, обладало целостностью, ибо было обеспечено общей программой, в соответствии с которой организовывались события. Программа разрабатывалась заранее, следовательно, была обращена в будущее. Акции-проекты авангардистов наглядно выразили содержание нового опыта переживания времени «как возможного горизонта любой понятности бытия», который в тот момент, в начале XX в., ещё не был всеобщим и, естественно, вызывал недоумение у публики. Форма акции позволяла им создать ситуацию диалога и сотворчества со зрителем. Тем самым вечера дадаистов и другие подобные им акции авангардистов наглядно и активно (порой до агрессивности) выражали *специфику художественных образов искусства XX в.: не изображать жизнь, а быть самой жизнью*. Программа действий хотя и намечалась заранее, предполагала импровизацию участников в процессе её реализации, т. е. нелинейный способ претворения в жизнь.

Художественные проекты такого рода красной нитью проходят через всё искусство XX в. Приведём в пример ряд направлений художественной практики XX в. *Кинетическое искусство*, возникшее в 1960-е годы: произведения представляют собой модели, передающие сущность движения. Например, «визуализация силовых линий электромагнитного поля на плоскости, усыпанной металлическими стружками, под которой движется магнит; циркуляция воздушных пузырьков в аэродинамической трубе; регулярное разворачивание и сжатие упругих спиралей; подобное броуновскому движение стеклянных шариков в полом и прозрачном подвижном цилиндре и т. п.» [9]. В середине XX в. кинетическое искусство представляло собой «игру человека и машины». В спектакле использовалось специальное техническое приспособление, которое производило предметы, используемые затем актерами в качестве реквизита. *Невозможное искусство* — работа художника с естественной средой или её воспроизведение в условиях галереи. Например, «Поле, засеянное овсом» Д. Оппенгейма. *Хеппенинги* — акции, действия, совершаемые художниками с целью увлечь зрителя игрой, сценарий которой написан лишь приблизительно. Они продолжают симультанные действия дадаистов, например, моделируется ситуация, когда «из разрезанной туши барана каплет кровь на лежащую на полу женщину, некто живой курицей лупит по струнам рояля, маленькими ножницами срезаются лоскутки одежды с сидящей девушки-модели, студенты колледжа слизывают патоку, набрызганную на кузова старых автомобилей...» [12, с. 218]. *Перформансы* — имитация в условной манере социальных феноменов, профессиональных событий, взаимоотношений мужчин и женщин. *Невербальный театр* — театр, использовавший язык жестов и предметов. *Инвайронмент* — переживание среды, которая может быть как рукотворной, так и индустриальной.

Этот ряд примеров можно продолжить. Акции, или художественные проекты, различаются своими целями и средствами их достижения, но так или иначе все они обладают качеством художественных образов Новейшего времени, а именно по сути своей являются ситуациями диалога и сотворчества. Потому что смысл не предуготовлен заранее, он рождается в процессе осуществления проекта, когда возникает контакт со зрителем. Его активная позиция обеспечивает отношения сотворчества с авторами проекта.

Монтажный принцип (рекомбинация, реаранжировка), подобно проектному подходу, получил очень широкое распространение в художественной культуре XX в.: в изобразительном искусстве, литературе, музыке, кино, фотографии и т. д. Его зрелищная природа созвучна карнавальному характеру массовой культуры минувшего столетия [5, с. 184]. *Монтаж — это единство разнородного*, т. е. разные по качеству элементы интегрируются в целое в соответствии с логикой идеи, а не с визуальным образом объектов видимой реальности. Он предполагает поиск новых сочетаний звуков и слов, красок и форм, ассоциативных образов, обращенных к интеллекту, эмоциональной памяти и опыту жизни человека. Основанная на единстве разнородного, зрелищная природа монтажа помогает художнику подняться над конкретной жизненной основой и спроецировать монтажный образ в неожиданную перспективу.

Например, один из шедевров живописи *П. Пикассо* — картина *«Герника»* (1937), которая считается самой трагической картиной XX в. Поводом для её создания стал факт тотального разрушения фашистскими бомбардировщиками испанского города Герника 1 мая 1937 г. Образ современной войны рождается как визуализация потока человеческого сознания, потрясённого ужасом массового механического убийства. Пикассо мон-

яркий пример использования монтажа как средства культурного синтеза. Интересна в этом отношении паундовская миниатюра *«На станции метро»*. Он работал над ней полгода, пока тридцать строк первоначального варианта не отлились, наконец, в следующее двустишие:

Явленье этих лиц в толпе,
Лепестки на мокрой, черной ветке (цит. по: [7]).

Обращение к культурному наследию человечества свойственно и изобразительному искусству второй половины XX в. Например, движение *трансавангарда* 1970—1980-х гг. Этот термин объединяет ряд направлений и школ: «новые дикие», «неоэкспрессионисты», «молодые фовисты», «новая живопись», «новое искусство», «дикое искусство», «неистовая живопись», «постабстрактивизм», «гиперманьеризм», «новый конструктивизм», «постсюрреализм» и др. Им свойственно обращение к опыту старых мастеров и творчеству художников авангарда, который к тому моменту уже воспринимался как история. Художественные образы трансавангарда могут включать в себя откровенные цитаты либо стилизуются и пишутся в манере, например, Гойи, Джотто, Пикассо и пр.

Все образы прошлого функционируют в художественной практике второй половины XX в. как смысловые коды, которые становятся элементами «игры каждого в пользу другого». Содержание современной жизни конструируется из элементов прошлого, смысловые коды которого осмысливаются с позиций настоящего. Потому все образы прошлого — просто видимость, провокация для зрителя. Они могут монтироваться с содержанием современной жизни напрямую как цитата или как стилизация, создавая тем самым особое художественное пространство, в котором становятся со-временность разных (возможных) культурных миров и скрещение разных горизонтов понимания.

Образ мира как многомерной реальности, сложившийся на рубеже XIX—XX вв., оказал определяющее влияние на художественную культуру XX в. Под его воздействием сформировались:

1) особый ракурс мировосприятия — изнутри человеческого сознания, в этом ракурсе художественные смыслы стали извлекаться из отношений с воображаемой реальностью, часто не доступной сенсорному восприятию; со множеством культурных миров; творческая позиция зрителя (читателя, слушателя) и новая смысловая структура художественного образа, понимаемого как ситуация диалога и сотворчества;

2) новая модель восприятия времени как меры изменения, обусловленной духовной деятельностью человека, которая определила характерные особенности ощущения времени «как возможного горизонта любой понятности бытия» с нелинейным порядком движения; его геометрический образ можно представить как структуру, ветвление которой необратимо и непредсказуемо; в художественной культуре это нашло выражение в основополагающих принципах образотворчества XX в., которыми стали проектный подход и монтажный принцип.

Процесс развития опыта переживания пространства и времени и его влияния на художественную культуру западноевропейской цивилизации может быть представлен в виде следующей таблицы:

Название эпохи	Представление о времени	Представление о пространстве	Художественные принципы	Образ мира
Античность	Единство момента и вечности	Совершенная телесность	• Пропорций и меры; • единства действия; • жизнеподобия	Живое и совершенное тело
Средние века	Эмоциональный поток, как жизнь души	Через время как «некий одномерный поток»	• Рассказа; • контрарности	Храм божий
Ренессанс	Порядок конкретных моментов жизни, каждый из которых представлен единством поведения и психологического состояния	Доступная органам чувств (в первую очередь, зрению и осязанию) протяженность, т. е. плотная телесность	• Пропорций и меры; • единства действия; • жизнеподобия	Храм божий
Новое время	Обратимая и необратимая длительность	Вместилище (абсолютное пространство) и порядок сосуществований (относительное пространство)	Иллюзионно-изобразительный (подражательный)	Природа
Новейшее время	Многомерность, время как горизонт понимания	Многомерность	• Монтажный; • проектный подход	Многомерная реальность

Вопросы

• Какие художественные признаки свидетельствуют о принадлежности произведения искусству Новейшего времени?

• В чём обнаруживается антипространственный характер художественной культуры XX в.?

Литература

1. Бычков В., Бычкова Л. XX в.: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63—76; № 3. С. 67—85.
2. Дилтс Р. Стратегии гениев. Т. 2 : Альберт Эйнштейн / пер. с англ. В. П. Чурсина. М. : Независимая фирма «Класс», 1998.
3. Западное искусство XX века. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1996.
4. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000 : учеб. пособие / под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высш. шк., 2001. С. 292—334.
5. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998.
6. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетические принципы коэволюции сложных систем. URL : http://www.spkurdyumov.narod.ru/.
7. Малявин В. Китайские импровизации Паунда. Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 246—277.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000.
9. Можейко М. П. Кинетическое искусство. Машинное искусство // Постмодернизм : энциклопедия. Минск: Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001.
10. Николаева Н. Дальневосточные художественные идеи в контексте русской культуры // Вопросы искусствознания. 1993. № 2—3.
11. Теоретическая культурология. М. : Акад. проект : РИК, 2005.
12. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М. : Изд-во МГУ, 1993.
13. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. § 14.
14. Хайдеггер Мартин. Время и бытие. М. : Республика, 1993.

Лекция 10. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

> — А теперь скажи мне, что это ты всё время употребляешь слова «добрые люди»? Ты всех, что ли, так называешь?
>
> — Всех, — ответил арестант, — злых людей нет на свете.
>
> *М. Булгаков. Мастер и Маргарита*

Добрые люди с невызревшей культурой человечности ведут себя как злые — вероятно, это имел в виду Иешуа — персонаж романа М. Булгакова, когда отвечал, что злых людей нет на свете. Целостность сложного многовекового пути развития Руси-России определялась процессом вызревания *культуры человечности — системы смыслов, определяющих меру человечности*. Роман-притча М. Булгакова — одно из свидетельств значимости культуры человечности для национального самосознания.

Время отбирает из прошлого только лучшее, на чём зиждется неповторимость духовного облика народа, и оно оказывает направляющее воздействие на процесс его дальнейшего изменения. Культура России в своём развитии прошла ряд этапов: дохристианская культура языческой Руси, Древняя Русь (X—XVII вв.), императорская Россия (с XVIII в. до 1917 г.), Советская Россия (1917—1922), СССР (1922—1991). Смена государственных имён — результат кардинального изменения духовно-чувственного состояния народа. Неявной предпосылкой, определяющей смысл всех этих трансформаций, и духовным стержнем, хранящим сокровенную суть народа, является культура человечности, в основе которой — сформировавшийся ещё в языческой Руси неписаный «закон соответствия земли и души» [14, с. 17].

Языческая Русь. Истоком «закона соответствия земли и души» и условием, обеспечивающим его существование в языческой Руси, стали космичность мироощущения древних славян и космоцентричность их мировоззрения. Космос ими воспринимался как живая гармонично упорядоченная целостность, в которой всему есть своё место и время. Потому реальность, в которой протекала жизнь древних славян, ощущалась ими как нечто живое, эмоционально окрашенное, но самое главное, что у них было ощущение её отзывчивости на переживания человека, его надежды и желания. Современному человеку это ощущение малодоступно и странной покажется мысль о том, что можно ожидать от мира, словно от живого существа, реакции на свои помыслы и поступки. Но для древних славян, как, впрочем, и для всех древних народов (Египет, Индия, Китай, Древняя Греция и др.), такое мировосприятие было естественным. Человек чувствовал себя включённым во множество космических сил, стихий и связей и зависящим от них.

Образом, способным ёмко выразить все особенности этого миропонимания, стал *образ земли*: «Великая матерь-земля», «Мать-сыра земля» — это и почва, которую возделывает человек, и стихия, питающая всё живое, основа и лоно человеческой жизни. В рамках космического мироощущения Земля древними славянами воспринималась как одухотворённая индивидуальность, гармоничное взаимодействие с которой обеспечивает человеку благополучие и процветание. Это представление легло в основу неписаного *закона «соответствия земли и души», предполагающего согласование помыслов и действий человека с жизнью природы*. Безнравственность мыслей и действий человека воспринималась как нарушение согласованности, приводящее к природным катаклизмам, подобно тому, как это происходит с живым организмом: негативность даже локального воздействия на него способна привести к ухудшению самочувствия всего организма. Потому согласование помыслов и действий человека с

жизнью природы и стремление соотносить изменяющееся содержание своей жизни с жизнью земли стали нормой для древних славян.

Поэтическим воображением древних славян создан образ человека, живущего в соответствии с этим законом, — *образ богатыря*. Свою мощь и колоссальную силу он получал в дар от Матери-сырой земли: либо через непосредственный контакт с ней, либо путём испития жидкости (например, *чаши зелена вина в полтора ведра*), символизировавшей природно-космические силы. Земля щедро одаривала богатыря за высокие моральные качества, наделяя его такой силой, что ему тяжело было её носить. Например, в былине об Илье Муромце так говорится об этом:

А сила-то по жилочкам
Так живчиком и переливается.
Грузно от силушки, как от тяжёлого
бремени.

А богатыря Святогора Великая матерь-земля наделила такой силой, что он «замышляет поднять всю землю, если бы нашлась "тяга земная", за которую её можно было бы ухватить» [2, с. 28].

Впоследствии в русском фольклоре образ богатыря трансформировался в образ героя, наделённого совокупностью идеальных для человека качеств. Герой способен защитить и землю свою, и род, и честь свою. Таким образом, Великая мать-земля, напитывающая силой людей, живущих с ней в согласии, выступает в сознании древних славян как ***этическое начало***, регулирующее нравственность человека. Спустя много столетий великий русский писатель *Ф. М. Достоевский* (1821—1881) в «Дневнике писателя» выскажет эту же мысль об этической роли земли в процессе поддержания нравственных устоев человека: «Родиться и всходить нация, в огромном большинстве своём, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут... В земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделать людей, то наделите их землёю — и достигнете цели» [6, с. 96].

В изобразительном искусстве древних славян, представленном в основном декоративно-прикладным искусством, «закон соответствия земли и души» найдёт своё выражение в активном использовании мифологических образов, выступающих носителями природно-космических сил. Этот *закон* утвердил примат *морального* начала в культуре древних славян, который не утратит своего значения в процессе дальнейшего историко-культурного развития России, в частности, он будет способствовать быстрому усвоению высоких христианских идеалов в Древней Руси. В культуре этот неписаный закон определит общую *направленность художественного содержания* русского искусства, обращённого к размышлениям о смысле жизни, ценности бытия, соборном братстве людей.

Однако для древних славян существовало важнейшее условие согласованности совместной жизни человека и земли: *«самовластие души»*. Это значит, что нравственность выбора обеспечивается его свободой. Выбор по принуждению — безнравственен, стремление к гармонии взаимоотношений должно быть добровольным. На эту характерную особенность мировосприятия древних славян обратил внимание ещё *Прокопий Кесарийский* — византийский писатель VI в., которого поразило, что у славян нет понятия судьбы как рока, как чего-то не зависящего от человека. Он пишет: «Судьбы они не знают» [7, с. 10]. Славяне принимали лишь судьбу-фортуну, с которой можно договориться, уговорить её, потому что потребным было ощущение свободы выбора (самовластия души), а не рабской покорности.

Потребность в «самовластии души» — основа важнейшего для всей русской культуры представления о *соборности* как о коллективном жизнетворчестве. Это понятие основано на глубоком духовном опыте понимания человеческой сущности: личное благо человека неполно и неустойчиво без общего блага, а по большому счёту и невозможно. Потому творчество личной жизни должно развиваться в созвучии с интересами и духовными интенциями жизни общества, а также согласовываться с более высоким уровнем: жизнью человечества, мира в целом. Неотъемлемым аспектом самовластия души является ответственность человека за свой выбор и поведение, что указывает на то, что жизнетворчество должно быть осознанным.

Таким образом, неписаный «закон соответствия земли и души», став основой *культуры человечности*, предопределил две её важнейшие характеристики: *«самовластие души»*, которое включает в себя совокупность трёх важнейших аспектов — свободу выбора, ответственность, соборность, и *доминантность этического начала*. Вызревание культуры человечности, т. е. развитие вышеназванных характеристик в процессе непрерывно изменяющегося культурно-исторического контекста, во многом определит особенности русского искусства и художественного сознания.

Древняя Русь. Духовные ценности не воспроизводятся сами собой, их невозможно легко и просто передать по наследству. Каждое новое поколение открывает их для себя заново и либо утверждает значимость уже существующих, осваивая в контексте собственного миропонимания, либо отвергает их, если они оказываются не способны к обновлению и резонансному взаимодействию с новым содержанием жизни. Принятие Русью христианской системы миропонимания в X в. кардинально изменит духовно-чувственную среду развития культуры, в которой неписаный закон «соответствия земли и души» не утратит своей значимости, наоборот, его понимание поднимется на новый уровень и трансформируется в *закон «соответст-*

вия земли и неба». Он удивительнейшим образом органично единил две столь далёкие друг от друга мировоззренческие системы: восточнославянскую и христианскую.

Для славянского мировосприятия ощущение единства *человека — природы* (земли) являлось основополагающим и традиционным. Основа религиозного опыта христианства иная. Важнейшую роль для него имела (и имеет) связь *человек — Бог*, и места природе в этой диаде не было, она утратила своё сакральное значение. Телесность природы мыслилась греховной и не имеющей жизненно важной ценности в процессе духовного совершенствования человека, что подтверждалось Священным Писанием, наличием в нём частых критических высказываний Христа в адрес плоти, например, «дух плоти не имеет» (Лк. 24, 39).

Древняя Русь восприняла религиозный опыт христианства, но ощущения реальности множества связей, питающих единство человека и земли, не утратила. Христианская диада *человек — Бог*, интегрировавшись в контекст традиционной для русских людей связи *человек — природа*, не вытеснила ощущение включённости во множество сил, стихий и связей с землёй, а, наоборот, усилила его. И в основополагающей для христианского религиозного опыта диаде *человек — Бог* в её древнерусском понимании человек предстаёт перед Богом в ощущении своего живого единства с землёй, что позволило поднять неписаный закон «соответствия земли и души» на более высокий уровень. В беспредельности смыслового пространства понятия «Бог» комплексы смыслов, составляющих для русского человека содержание понятий «земля» и «человек», сплавились в неразрывное единство, трансформировавшись в закон «соответствия земли и неба», сохранив тем самым преемственность в духовном развитии народа. Это оказало огромное влияние на художественную культуру Древней Руси, наполнив самобытным содержанием такие свойственные христианскому искусству характерные черты, как *символичность и каноничность*.

Направляющее воздействие на мировосприятие русских людей закона «соответствия земли и неба» наполнило *символичность*, свойственную образам христианского искусства, смыслом, которого не знали Византия и Западная Европа эпохи Средневековья. В этих странах природа уже давно утратила своё сакральное значение, и символические образы христианского искусства воспринимались как что-то отвлечённое от жизни, т. е. им была свойственна умозрительность. В Древней Руси, сохранившей ощущение близости человека и природы как жизненно важную ценность, *символические образы христианского искусства* не были умозрительными, они *обладали для людей осязаемой материальностью*, потому что природная красота русичами воспринималась как аналог красоты «царства небесного». Духовное содержание и красота божественного бытия в со-

знании русского человека обрели ярко выраженный чувственный характер, и небесные первообразы стали доступны конкретно-чувственному восприятию, воспринимаясь как «реальные символы» взаимного перехода земного и божественного, видимого и невидимого. Символика архитектурных форм, живописных, литературных и музыкальных образов переживалась русскими как осязаемое присутствие высшего, божественного начала в земной реальности человека.

В контексте древнерусской культуры свойственная христианскому искусству *каноничность* также обрела новое смысловое измерение. Следование канону для мастеров означало нечто большее, чем простое соблюдение общих установок и правил. Для них *канон* был *проявлением соборности*, потому что следование ему требовало от художника добровольного отказа от эгоистического творческого самовыражения, что было необходимо для воплощения надличностных, вневременных образов, обращённых ко всему человечеству. Потому зодчих, художников, гимнографов на Руси почитали как людей, призванных быть «свидетелями вечности», а к искусству относились как к священнодействию. Иллюстрацией подобного отношения может служить эпизод из жизни первого русского иконописца *Алимпия*. Считалось, что сила божья, которая содействует художнику в процессе создания иконописного образа, позволяет исцелять больных с помощью кисти и краски. Об Алимпии рассказывали, что он, пожалев прокажённого, закрасил его раны на теле красками. А после причастия и омовения святой водой раны исчезли, больной исцелился [5, с. 277—280].

Символичность христианских образов, доступная конкретно-чувственному восприятию, и каноничность как проявление соборности являлись для русского человека важнейшими формами выражения в художественной культуре опыта переживания закона «соответствия земли и неба». Зримым воплощением единства земли и неба стало то, что русский человек называл «красота церковная». Она возникала как результат соборной деятельности множества людей: строителей, живописцев, декораторов, певчих, священнослужителей. «Красота церковная» как бы визуализировала совокупный сгусток их духовной энергии, направленной на создание уникальной духовно-материальной среды, попадая в которую в процессе храмового богослужения верующий получал реальную возможность приобщиться к невидимому высшему миру божественного бытия. Таким образом, *«красота церковная» — это чувственно-смысловая среда перехода между миром земным и небесным, в которой для верующего становится возможным путь к Богу в процессе храмового богослужения*. Создание «красоты церковной» являлось *творческой задачей* древнерусских мастеров, её решение осуществлялось в процессе *синтеза искусств*, материальной основой которого стала архитектура.

древнерусские зодчие не пользовались точными математическими расчётами (как это будет впоследствии, начиная с XVIII в.), а опирались на свой опыт и интуицию. Когда храмы будут возводиться в соответствии с европейским методом формообразования — по предварительно созданным чертежам и математическим расчётам, прямая зависимость архитектурного образа от уровня духовного опыта зодчего уйдёт. Чертежи и математические расчёты во многом формализуют образ, иной станет цель духовного самовыражения.

«Красота церковная» в полной мере раскрывала себя для русского человека во внутреннем пространстве храма, которое было стержнем архитектурной концепции зодчих. Эмоционально переживая его, верующий приобщался к высшему миру. Пространственное движение человека в храме определялось двумя направлениями:

• *с запада на восток к алтарю* — основной святыне храма, символически изображающей «селение Божие»; смысловое соотношение всего храма и алтаря хорошо выражено о. Павлом Флоренским, который писал: «Храм есть лествица Иаковлева, и от видимого мира она возводит к невидимому; но весь алтарь как целое есть уже место невидимого, область, оторванная от мира, пространство неотмирное» (цит. по: [9, с. 40]);

• *снизу вверх* от мира дольнего (земного) к миру горнему (небесному).

В соответствии с этими направлениями в древнерусском крестово-купольном храме оформятся два духовных центра: алтарь и купол, символическое содержание которых наглядно раскрывалось системой росписей. В куполе помещалось изображение Христа Вседержителя, воплощающего вместилище божественной мудрости. Стены храма, окружающие этот духовный центр, символизируют все народы, из которых Христос создал Свою Церковь, при этом считалось, что камни в стене храма символизируют души праведных людей, составляющих Церковь Христову, в соответствии с тем, как апостол Петр в своем послании называет верующих «живыми камнями»: «Приступая к Нему (Иисусу), камню живому... и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Пет. 2, 45).

Содержание стеновых росписей обычно составляют евангельские события земной жизни Христа, Пресвятой Богородицы, апостолов — зримые образы закона Божия, данного христианам в Новом Завете. На стенах также пишутся и образы святых — князей, святителей, мучеников, преподобных, жизнью исполнивших и проповедовавших закон христианской веры. Преграда между алтарем и средней частью — иконостас символически разъединяет и одновременно соединяет два мира: земной и небесный, раскрывая смысл образа Христа, соединившего в себе два начала — человеческое и божественное. Иконы, расположенные в иконостасе ярусами, раскрывают сверху вниз пути Божественного откровения, а в ответ на него снизу вверх идут пути восхождения человека.

Символика росписей и иконописных образов, внутрихрамового пространства и архитектурных форм полностью могла раскрыть своё содержание только в состоянии соборной (коллективной) молитвы, ради которой русский человек приходил в храм. Она давала ему опыт переживания своего родства с другими людьми, ангелами и Богом. Соборная молитва — главное содержание богослужения, оно было очень зрелищным и проходило по каноническому сценарию, включавшему в себя хореографию священнослужителей, чередование музыки и рецитации, последовательность участия в действе священнослужителей, хора и масс верующих. Таким образом, богослужение осуществлялось на основе *синтеза искусств*: архитектура, живопись, музыка, театр, литература, декоративно-прикладное искусство (одежды священнослужителей, оклады икон, резьба иконостаса, предметы церковного обихода). Именно соборная молитва верующих объединяла художественные символы, созданные средствами разных видов искусств, в чувственно-смысловую среду перехода между миром земным и небесным. В ней для человека становится возможным путь к Богу, осуществляется «красота церковная».

Храмовое действо создавало особую реальность, в которой жизнь протекала, согласуясь с неписаным законом «соответствия земли и неба». Каждый, кто участвовал в этом действе, обретал опыт соборности. Но особое значение он имел в художественной сфере, потому что без этого опыта создание религиозного образа-символа было бы невозможно ввиду иррациональности творческого метода. С одной стороны, он был необычайно прост, т. к. технически художественная деятельность подчинялась канонам, т. е. простым и ясным установкам творчества, передававшимся из поколения в поколение. С другой стороны, творческий метод отличался сложностью, которая заключалась в философской подоплёке содержания, для понимания и выражения которого необходим был опыт соборности.

Ярким примером соборного творчества является древнерусская певческая культура, основным видом которой стало *знаменное пение*. Оно было одноголосным, исполнялось мужским хором без музыкального сопровождения по специальным знакам, которые назывались «знамена» или «крюки» (от славянского «знак»). Каждый из них означал один звук, ряд звуков, а иногда целую мелодию. Потому распевщики не читали по знакам мелодию подобно тому, как это делают современные музыканты по нотам, а интерпретировали знаки. О сложности процесса знаменного «перевода» (интерпретации) даёт наставление певчим: «Крюк большой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало просто выше возгласить. Стрелу светлую — подержав, подвернути вверх дважды. Громкосветлую — из низу

Внутренняя закрытость образов, свойственная русской портретной живописи XVIII в. (особенно второй половины), требует от зрителя повышенной восприимчивости и большой тонкости ощущений. Образы таят в себе огромное богатство внутренней жизни человека, но оно не явно, показано только намёком.

XVIII в. в русском искусстве становится временем осмысления человеком опыта переживания своего индивидуального своеобразия; наполнения своей жизни смыслами, приоритетными, в первую очередь, для него самого, а не для общества в целом или социальной группы, к которой он относится по праву рождения. Ярким примером, иллюстрирующим этот процесс, является судьба *Ф. Г Волкова*, которого называют «отцом русского театра». Сын купца и промышленника, он по собственной инициативе изучает немецкий язык, занимается переводами, пишет пьесы, увлекается рисованием, черчением, т. е. следуя собственным желаниям, наполняет жизнь смыслами, которые выражают индивидуальность его мироощущения и миропонимания. Первые спектакли он ставит в амбаре, который, конечно, не был подходящим местом для такого рода занятий. Ф. Г. Волков обращается к жителям Ярославля за поддержкой, город находит деньги и строит здание театра (1751). Спустя два года на одном из спектаклей побывает высокопоставленный чиновник из Петербурга. По возвращении он расскажет о своём ярком впечатлении от спектакля императрице Елизавете, она пригласит всю ярославскую труппу во главе с Ф. Г. Волковым в Петербург для обучения за счёт государства. И в 1756 г. издаст указ о создании «Русского для представления трагедий и комедий театра», который дал основание называть Ф. Г. Волкова «отцом русского театра».

Этот случай типичен для XVIII в., сосредоточившего своё внимание на познании индивидуального своеобразия человека, т. е. того, *каким он является сам по себе вне социального контекста*. В полной мере духовная глубина внутреннего содержания личности человека будет осознана и выражена в художественной культуре XIX в. — времени, когда сознание общества сосредоточилось на том, чтобы понять неповторимость внутреннего мира человека, являющегося содержанием его личности и индивидуального своеобразия, невозможность познать его полностью XIX в получил название «золотого века» русской культуры, потому что ее грандиозные достижения обрели мировое признание. Магистральной темой искусства «золотого века» становится *тема судьбы человеческой личности*.

Первая половина XIX в. отмечена пушкинским гением, романтизмом, формированием реалистических традиций в искусстве. Это было время завоевания *свободы личности* от принудительного порядка, который навязывают ему природа, Бог (порядок движения жизни от рождения до смерти), государство (социальное устройство которого определяет место человека в обществе), история. Личная ценность и свобода человека утверждаются в произведениях искусства. Например, Чацкий, герой комедии *А. С. Грибоедова* «Горе от ума» (1821—1824) — воплощение личной независимости, которая становится причиной его конфликта с московским обществом. Певцом свободы и вольности считается *А. С. Пушкин* (1799—1837). Он стал первым в русской литературе писателем, который «не сообщал мысли, а заставлял мыслить» читателя самостоятельно, тем самым предоставляя свободу и ему. Бытие пушкинских героев характеризуется, с одной стороны, зависимостью от среды, с другой — стремлением «подняться над жизнью позорной» (по выражению Б. Пастернака), потому что закон жизни, с точки зрения Пушкина, — это свобода, а растворение в любой безличности — окаменение и смерть [8, с. 331]. Эта мысль наглядно выражена А. С. Пушкиным в образе Командора — персонажа трагедии «Каменный гость». Уровень личностной свободы *М. Ю. Лермонтова* (1814—1841) необычайно высок. Ему одному из первых удалось оценить собственное самосознание как бы со стороны как порождение времени, т. е. порабощённость сознания социальным и историко-культурным контекстом. Самоанализ такого же уровня присущ его литературным персонажам, в частности образу Печорина из «Героя нашего времени» (1838—1840). В творчестве *Н. В. Гоголя* (1809—1852) обнаруживается стремление к тому, чтобы «законы природы становились слабее и границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее» (Там же), т. е. стремление ослабить давление на личность принудительного порядка, установленного природой, историей. Он вводит в свои произведения неявную завуалированную фантастику, целую систему проявлений странно-необычного поведения вещей, создавая свой ирреально-реальный гоголевский мир.

Тема судьбы человеческой личности ярко проявилась и в живописи. *О. А. Кипренский* (1782—1836) — основоположник романтизма в русской живописи, создаёт уникальную на тот момент концепцию портрета. Он стремится показать человека так, словно он находится наедине с собой, своими мыслями, в момент наивысшего творческого подъёма сил, например, портреты А. С. Пушкина, Е. С. Авдулиной, Е. В. Давыдова и др. Тем самым художник показывает человека таким, какой он есть сам по себе, вне социального контекста, в лучших его проявлениях. О свободе нравственного выбора размышляют *К. И. Брюллов*, *А. А. Иванов*, соединившие в своей живописи черты романтизма и классицизма. В картине *К. И. Брюллова «Последний день Помпеи»* (1830—1833) (рис. 42) нравственный выбор люди делают в условиях стихийного бедствия, в живописном шедевре *А. Иванова «Явление Христа народу»* (1837—1857) каждый из персонажей

проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, и мне далеко до их техники, до их живописного эффекта» [12, с. 15].

Примеров художественно выраженного опыта познания себя как части народа в русском искусстве XIX в. много. Характерная его особенность, заключающаяся в растворённости запросов личности в национально-эпическом мироощущении, обусловлена холическим ракурсом видения темы Человека, истоком которого является (как уже было сказано выше) философская концепция А. Рублёва. Холический ракурс видения жизни — один из двух присущих русской художественной культуре Нового времени. Он сделал возможным сохранение преемственности в развитии культуры человечности, духовном становлении народа. *Культура человечности — система смыслов, определяющих меру человечности, т. е. пределы, в которых чувственная и интеллектуальная деятельность идентифицируется как человеческая*. Динамика её развития соответствовала динамике духовного становления народа, всегда осознававшего этот аспект жизни приоритетным, обладающим огромной ценностью. Для древних славян содержание культуры человечности определялось неписаным законом «соответствия земли и души», мера человечности регулировалась согласованием помыслов и действий с жизнью природы. Для Древней Руси действовал неписаный закон «соответствия земли и неба», в чувственно-доступной форме выраженный в «красоте церковной» и философской концепции Андрея Рублёва, в которой оформляется идеал Богочеловека Мера человечности определялась непротиворечивым единством земного и небесного, условием которого считалась соборность. В историко-культурном контексте Нового времени культура человечности развивается в сложном взаимодействии индивидуалистического и холического ракурсов видения жизни. Мера человечности определялась содержанием того, что получило название *«русской идеи»*.

«Русская идея» стала объектом пристального внимания и философов, и художников того времени. Одним из факторов её возникновения явилась проблема национального своеобразия, возникшая в процессе европеизации культуры России. Специфика исторического и духовного пути развития народа, национальное своеобразие философски выражены посредством «русской идеи». В интерпретации славянофилов (И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, К. С. Аксакова) она формулируется следующим образом: «русский народ (Россия) — исключительное явление всемирной истории, поскольку обладает чертами, отсутствующими у других народов:

1) сознательное предпочтение личным интересам общенародных, государственных;

2) преобладание интуитивных способов понимания над всеми формами логического анализа» [10, с. 46].

Эта идея до сих пор не утратила своего значения для национального самосознания. Она включает в себя комплекс смыслов, обновляющихся во времени, т. е. в процессе духовного развития народа, но исходной основой является вышеприведённое определение славянофилов. Обозначим лишь те грани, которые позволяют охарактеризовать русскую меру человечности, сформировавшуюся в духовно-историческом контексте России Нового времени:

1) идея соборного братства людей, народов (идеал Богочеловечества в философии В. Соловьёва) — свободное единство людей, живущих в гармонии земного и небесного;

2) идея о другом мире — мечта и вера в возможность осуществления Царства Божьего на земле.

Отсюда тот особый взгляд на историю, который сложился в России того времени: история как созидание в мире царства Божьего, т. е. изменение человеком самого себя и, соответственно, преображение мира. Свидетельством того, что эта идея была руководством к действию, а не пустым мечтанием, стал феномен первого в мире социалистического государства (СССР), созданного революционным путём в начале XX в. Его строительство воспринималось людьми как строительство нового мира, грядущий коммунизм — как аналог Царства Божьего. Соответственно русская идея мировой революции — это, фактически, вариант идеи соборного братства. Ещё одним наглядным примером действенности «русской идеи» является такое направление научной мысли XIX—XX вв., как «русский космизм», обозначивший уровень зрелости человеческого разума, выразившего готовность взять на себя ответственность за собственную эволюцию (не только духовной природы, но и физической). В трудах блистательных русских учёных и мыслителей Н. Ф. Фёдорова, В. С. Соловьёва, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева, К. Э. Циолковского, В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского и др. получит развитие идея «активной эволюции, т. е. необходимости нового сознательного этапа развития мира, когда человечество направляет его в ту сторону, в какую диктует ему разум и нравственное чувство» [15, с. 4]. Налицо влияние идеи о другом мире, которая представляет собой один из аспектов «русской идеи».

«Русская идея» определила необычайно высокую меру человечности в русской культуре XIX в. Её выражением стал идеал Богочеловека и Богочеловечества. В духовном пространстве этого идеала сформировалась специфика содержания русской художественной культуры Нового времени. В художественных образах она отобразила опыт познания себя во взаимо-

тельностью, раскрывается в ряде его киношедевров: «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублёв», «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979). Герои этих фильмов познают себя в диалоге с миром. При этом природа и окружающий мир в фильмах А. Тарковского предстают как живая непредсказуемая целостность — личность. Вглядываясь в неё и общаясь с ней, человек познаёт себя. Например, разумный океан планеты Солярис материализует каждому члену экипажа космической станции то, что таилось в глубинах души. Материализацией памяти Криса Кельвина о своей возлюбленной становится Хари. «Солярис» — фильм-рассуждение А. Тарковского: сможет ли человек жить в мире, который зависит от него, потому что реальность этого мира есть лишь материализация внутренней реальности человека? В то же время человек сам оказывается в зависимости от такого мира.

Опыт познания себя в диалоге с миром, в сущности, не нов для русского человека, в культурной памяти которого заложен опыт жизни древних славян по закону «соответствия земли и души». Но столетия и даже тысячелетия назад связь между землёй и душой была магической. Современный человек, в культурной памяти которого огромный опыт самопознания, осознал необходимость освоения разумной, сознательной, а значит, ответственной связи с миром.

Эпоха	Содержательная основа культуры человечности	Особенности художественного содержания
Языческая Русь	Неписаный закон «соответствия земли и души»	Размышления о смысле жизни, ценности бытия, соборном братстве людей
Древняя Русь	Неписаный закон «соответствия земли и неба»	«Красота церковная» как единство символичности и каноничности искусства: как чувственно-смысловая среда перехода между миром земным и небесным
Новое время	Опыт познания себя во взаимоотношениях с самим собой и себя как части народа; взаимосвязь индивидуалистического и холического ракурсов видения жизни; «русская идея» как мера человечности	Художественное познание и воспроизведение психических процессов средствами искусства; тема судьбы человеческой личности: растворённость запросов личности в национально-эпическом мироощущении
Новейшее время	Опыт познания человека, опыт преобразования	Размышления о человеке, о вечном, непреходящем в человеческой природе; идея служения «счастливому будущему»: идея самоценности человека

Вопросы

• В чём проявляется влияние культуры человечности на художественную культуру языческой Руси (Древней Руси, России XVIII—XX вв.)?

• Какое влияние «русская идея» оказала на художественную культуру XIX—XX вв.?

Литература

1. Алпатов М. В. Андрей Рублёв. М., 1972.
2. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М. : Мысль, 1992.
3. Бычков В. В. Эстетика : учебник. М. : Гардарики, 2004.
4. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX—XX веков / науч. ред. А. Н. Жеравина. М. : Логос, 2005.
5. Греков Б. Д. Киевская Русь. М. — Л., 1944.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. М., 1981. Т. 23.
7. Златоструй. Древняя Русь X—XIII веков. М. : Мол. гвардия, 1990.
8. История всемирной литературы : в 9 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. М. : Наука, 1983. Т. 7.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1994.
10. Мильдон В. И. Русская идея в конце XX в. // Вопр. философии. 1996. № 3. С. 46—56.
11. Моров П. Г. Три века русской сцены. Кн. 1 : От истоков до великого Октября. М. : Просвещение, 1978.
12. Пастон Э. Парадоксы Виктора Васнецова // Наше наследие. 1991. № 4.
13. Поспелов Г. Позднее творчество Ге. Человек перед лицом смерти // Вопр. искусствознания. 1993. № 4.
14. Рапацкая Л. А. «Четвёртая мудрость». О музыке в культуре Древней Руси. М. : Музыка, 1997.
15. Русский космизм: Антология философской мысли / сост. С. Г. Семёновой, А. Г. Гачевой. М.: Педагогика-Пресс, 1993.

СОДЕРЖАНИЕ

Инна Александровна ЛЕСКОВА

ЛЕКЦИИ ПО КУРСУ «МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА»

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Зав. редакцией *О И. Молоканова*

Подписано к печати 28 12.2009 г Формат 60x84/16 Печать офс
Бумага офс. Усл печ. л. 8,8 Уч.-изд. л. 9,5 Тираж 200 экз. Заказ 276

ВГПУ Издательство «Перемена»
Типография издательства «Перемена»
400131, Волгоград, пр. им. В И. Ленина, 27