

В ТЫСЯЧНЫЙ РАЗ О СУЩНОСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Термин «культура» латинского происхождения. Первоначально это был глагол, означающий «возделывать, выращивать, отбирать» и относился только к сельскому хозяйству. В этом значении термин «культура» впервые встречается у римского автора II века до н. э. Марка Катона в труде «О земледелии», рассказывающем как превратить дикие необрабатываемые земли в культурное поле. В I веке до н. э. Римский философ Цицерон придал этому слову дополнительное значение, употребив его в качестве характеристики человека образованного, воспитанного в противовес варвару: «Как плодородное поле без возделывания не даст урожая, — писал он, — так и душа».

С течением времени понятие «культура» претерпело значительные изменения. Каждый философ, занимавшийся вопросами культуры, давал свою трактовку этому явлению, и к настоящему времени определений культуры существует такое множество, что они требуют систематизации и классификации. Ориентироваться в столь многочисленных определениях трудно, поэтому попробуем обозначить лишь общие подходы к теме и дать рабочее определение культуры применительно к данному курсу.

В самом широком смысле культура — все то, что создано человеком и отличает его от животного мира. Это уникальная характеристика человеческого общества. Специфичность культуры состоит в том, что она не наследуется биологически, а передается от человека к человеку в процессе общения.

Культура возникает в процессе освоения человеком окружающей его действительности и может быть сведена к трем основным аспектам:

- взаимоотношение человека с природой, удовлетворение за ее счет своих разнообразных потребностей;
- взаимоотношение людей друг с другом;
- взаимоотношение человека с самим собой.

Все эти аспекты в тесном единстве представлены в таком ярком проявлении культуры как искусство. Поэтому именно искусству в данном курсе будет уделено особое внимание. Через призму произведений искусства мы сможем увидеть особенности культурных проявлений различных народов в разные эпохи. В нашем курсе мы не будем пытаться обнять необъятное и рассмотреть все результаты человеческой деятельности и образцы поведения. Мы остановимся лишь на ключевых этапах развития культуры, которые определяются рамками традиционной периодизации мировой истории.

ОСНОВА АВТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Курс истории мировой культуры включает в себя широкий комплекс разнообразнейшего материала, который не всегда привычен и понятен для восприятия человека, не имеющего специальной искусствоведческой и философской подготовки, каковыми и являются студенты технического вуза. В этих условиях для полноценного усвоения материала важно в первую очередь добиться ситуации, когда студент не будет испытывать неудобства при общении с явлениями культуры других эпох. Это, прежде всего, относится к памятникам художественной культуры, которые только тогда смогут стать источниками знания о породивших их эпохах, когда их художественная форма будет пониматься и адекватно восприниматься. Для этого, студенту необходимо научиться смотреть на явления культуры глазами их современников, что требует овладения пониманием особенностей мировоззрения и эстетических канонов различных исторических времен и народов. Это означает, что история мировой культуры может излагаться только в рамках определенной историко-искусствоведческой концепции. В данной работе автор предлагает свой взгляд на эту проблему.

Любой акт творчества есть субъективное отражение индивидуумом окружающей его действительности. Объективно отобразить мир человеку не дано в силу опять же объективных законов. Но даже свое субъективное видение мира творец (художник, музыкант, литератор) не в состоянии передать в полной мере, так как его желание ограничено техническими возможностями материалов, при помощи которых он создает свои произведения. К примеру, художник ставит перед собой ряд условий: тема, техника, композиция, манера исполнения, в зависимости от которых он и будет работать в заданных рамках. Композитор всегда пишет музыку исходя из возможностей конкретного инструмента. Даже у литератора материал, на котором он пишет, и способ письма накладывают отпечаток на стиль его произведений. Совершенно очевидно, что и архитектору строительный материал диктует конструктивные особенности будущего сооружения. Но помимо всех этих условий, которые можно обобщенно назвать «техническими», перед представителями любого вида искусства во все времена встают и

условности иного порядка, которые определяются традициями и ментальностью того общества, в котором они живут, особенностями художественных представлений той эпохи, в которую им выпало творить и задачами, которые автор или заказчик ставит перед будущим произведением, связанные с теми функциями, которые оно должно будет выполнять. Этот вид условий можно назвать функционально-смысловыми.

На бытовом уровне мы можем столкнуться с условиями подобного рода в ближайшем фотоателье. На любой документ, будь то паспорт, пропуск или студенческий билет, нас сфотографируют в фас на светлом фоне. Никому не покажется это странным или удивительным. Но, между тем, ознакомившись с искусством древнего Египта, мы испытываем недоумение, видя всюду изображения людей только в профиль. Но разве человеческий профиль менее похож на оригинал, чем фас? А в XVIII веке в Европе излюбленным изображением человека на портрете был поворот головы вполоборота (как говорят художники, в три четверти). Мы взяли для примера только одну из условностей — постановка натуры — и уже оказалось, что в разные времена в разных странах она была различной. В чем причина подобных различий?

Любой представитель искусства изображает действительность не только с точки зрения своего личного видения. Он является членом определенного социума и принадлежит к определенному этносу, а поэтому не может не учитывать существующего вокруг него мнения об окружающей действительности, да и о своем творчестве тоже. Даже художники, которые стремятся отразить действительность иначе, чем другие, все равно желают, чтобы их работы были понятны и интересны окружающим, если не всем, то хотя бы избранным. Ведь всякое произведение искусства есть воплощенное желание творца передать свое отношение к окружающей действительности другим людям, поделиться с ними специфическим языком искусства через музыку, краски или слово своим видением мира. Не будь этого желания, поэты не бились бы за издание своих книг, а художники ограничились бы созерцанием, не пачкая ни рук, ни холста красками. Это стремление поделиться своим искусством с другими делает личное, субъективное занятие художника частью общественной жизни, подчиняет его принятым этой жизнью нормам и канонам. Заметим, что помимо потребности быть понятыми не менее значимым является желание быть оплаченными, то есть продать свои произведения. Люди искусства, часто не имея друго-

го источника существования, кровно заинтересованы быть понятыми и признанными современниками. (Так ни с чем не сравнимая, ни на кого не похожая манера Босха смогла появиться во многом благодаря его финансовой независимости, связанной с другими, помимо живописи, источниками дохода.)

Из ряда художественных условностей, общепринятых в конкретное время и в конкретном обществе, и возникает художественный стиль. К сожалению, иногда в популярной литературе понятие стиль смешивают с понятием манеры какого-либо художника. Манера есть особая индивидуальность мастера или группы (школы, направления), отличающая его (их) от других специфическим техническим исполнением. Манера принадлежит к «кухне» художника, к тому, что делает его произведения не похожими ни на какие другие. Стиль же — понятие более широкое, оно роднит художника не только с собратьями по цеху, но и с композиторами, поэтами и другими представителями различных видов искусства. Так романтизм — это и поэзия Шелли, и романы Гюго, и музыка Шопена и картины Жерико. Романтизм роднит таких непохожих художников, как немец Каспер Федерик и англичанин Тёрнер. Если же мы вернемся к манере, то два великих француза Энгр и Делакруа, не переносившие художественной манеры друг друга, являвшиеся заклятыми врагами в разговоре об искусстве, дружно были зачислены современниками в классики Романтизма.

Так как художественная жизнь является лишь частью жизни конкретного общества, то изменения в ней наглядно указывают нам на изменения общества в целом. Формирование, развитие и смена стилей не есть прихоть художников и узкой группы любителей изящного, а есть часть развития данного народа в конкретный период его истории. Однако развитие художественной жизни, как и развитие жизни всего общества не происходит само собой. История художественной культуры, как часть всемирной истории, тоже имеет своих героев. Как полководцу, мечтающему привести свой народ к победе, путешественнику, с риском открывавшему неведомые земли, художнику хочется тоже дать что-то миру, «открыть» в глазах окружающих что-то новое в привычном мире. И тогда художник ломает устоявшиеся правила и создает свои, позволяющие, на его взгляд, намного интереснее и полнее отразить окружающую действительность. Труден бывает путь такого художника. Лучшие годы жизни, состояние, семейное благополучие, а иногда и вся жизнь — вот цена, которую художник приносит человечеству за возможность обогатить его новым художественным сокровищем.

Не сразу, постепенно (часто после смерти) круг «посвященных» в творчество художника, в который поначалу входит несколько собратьев, исповедующих его взгляды на искусство, и, возможно, чудаков-меценатов, постепенно расширяется. Общество сначала с состраданием, а потом с искренним интересом начинает разглядывать полотна, и если оно находит в этих полотнах отображение тех процессов, которые исподволь волнуют его, то имя художника окружают почетом, а если он по счастью еще жив, то его окружают ученики и последователи. Творцы в других сферах искусства ощущают внутреннюю принадлежность творчества этого художника к своему кругу. Происходит смена стиля, как результат взаимодействия общественной жизни и индивидуального творчества. Общество удивляется, как это совсем недавно давало увлечь себя старым условностям и благодарит творца за способность изобразить свои внутренние процессы.

Тем, кто считает роль художника здесь слишком преувеличенной, следует помнить, что для общества этот художник делает то же, что и полководец, ученый, путешественник, только иными средствами, и служа иным целям. (Естественно, что мы говорим о художнике-новаторе, а не о бесчисленных его подражателях, как говоря о полководце, мы не говорим о всех военных, говоря об ученом — о чиновниках от науки, говоря о путешественнике — о туристиах.) Но и тем, кто считает художников людьми особыми, сверхлюдьми, следует заметить, что они ничуть не значимее в истории, чем полководец, ученый, путешественник. За победами часто следуют поражения, учение одного опровергает другой, а великие географические открытия часто бывают лишь открытием уже открытого ранее, чему пример Америка. Так и любой стиль постепенно начинает казаться скучным и примитивным. Он постепенно забывается, сменившись другими. Однако со временем у общества, отягощенного новыми вопросами и вглядывающегося в прошлое в поисках здравой подсказки, может возникнуть интерес к давно забытому, которое, претерпев необходимую трансформацию, вдруг может вновь начать отвечать его запросам. А то, что еще вчера казалось новым и интересным, в свою очередь предается забвению. Примеров можно привести множество. Так возрождение античных ценностей сменило готику, интерес к которой захватил северную Европу вновь со второй половины XIX века вплоть до второй мировой войны. Этот процесс бесконечен, и это хорошо, иначе бы XX век, начавшийся с «Черного квадрата» К. Малевича, должен был навсегда остановить творческие поиски: что может быть выразительнее по простоте и пониманию, чем выкрашенный в черный цвет кусок холста.

Но сейчас мы видим, как много с начала века накоплено разнообразных новых стилей и направлений.

Таким образом, смена стилей и направлений шла и идет в искусстве постоянно. Поэтому, ни одно из произведений мы не можем с полным правом назвать новаторским или нетрадиционным, так как все они являются либо продолжением какой-либо уже существующей традиции, либо в недалеком будущем само превратится в традицию. Понятие художественного стиля имеет в различной литературе разные определения. Думается, очень близко к сути стоит первое, античное значение стиля как бронзовой палочки, один конец которой был заострен и использовался для нанесения текста или изображения на дощечку, покрытую воском, а противоположный делался плоским, чтобы стирать написанное.

Еще одна сложность в восприятии и понимании художественной культуры заключается в искусственной привязанности вопросов культуры к идеологии. Так культурную жизнь, как часть жизни общества, заставляли и, к сожалению, заставляют по настоящее время «проживать» свои «реакционные» и «прогрессивные» времена. Можно вспомнить, как коллекции Эрмитажа меняли свои названия, когда собрание картин «Малых голландцев» называлось «Зал искусства ранней буржуазии XVII века», а собрание римских антиков — «Зал искусства позднего рабовладения». Каждая следующая формация согласно теории «развития по спирали» была все культурнее и культурнее. Можно было бы конечно, как это сейчас принято, обвинить во всем «классиков марксизма». Однако одно это не объясняет всей сложности проблемы и не расставляет все на свои места. Причина сложности восприятия художественных стилей других народов, других времен гораздо глубже. Привычка рассматривать произведения прошлого с позиций сегодняшнего дня на практике очень распространена и воспринимается вполне естественно: а как же иначе? Так, к примеру, если попросить учащихся сравнить картины художников Возрождения с работами раннего средневековья и определить, чем они отличаются, их рассуждения часто сводятся к следующему: художники Возрождения изображали своих героев с красивыми чертами лица, правильными движениями и пропорциями; краски плавно переходят одна в другую; красиво изображены складки на одеждах; изображение больше похоже на реальных людей. Результатом подобного разбора может быть лишь простой вывод: художники Возрождения изображают людей лучше, чем художники средневековья. Ни особый мир абсолютных идей, в котором

творили художники средневековья, ни мир реальных величин художников Возрождения останутся в таком случае незамеченными и неизвестными. Простое поверхностное сравнение с точки зрения похоже-непохоже, красиво-некрасиво совершенно неприемлемо ни в искусстве, ни в истории. Ведь в таком случае при сравнении египетских пирамид с греческим акрополем сравнение, несомненно, будет не в пользу египетских архитекторов. Акрополь красивее, да и жить в нем можно, а пирамида годится лишь для хранения мумии фараона.

Но оценки, подобные приведенному выше студенческому разбору, можно найти и в академических искусствоведческих трудах. Так у Луи Гуртика находим следующее сравнение: «В XII веке Богоматерь изображается не иначе как сидящей с Божественным младенцем на коленях... Иисус не глядит на нее, он уже проповедует или благословляет. Так изображали ее на тимпанах романских церквей... В готических соборах ей всегда посвящен портал: она стоит, слегка приподняв одно бедро и небрежно согнув ногу, — поза, собирающая одежду в широкие косые складки... Не остается следа от бесстрастного тупоумия романских мадонн; голова наклоняется к ребенку, глаза полузакрыты и рот улыбается. Этот гибкий стан, это волнистое платье, эти руки и нежный взгляд... все это очаровательные черты...». Понятно пристрастие автора к изяществу, но нельзя же забывать, что речь идет об изображении не обычной женщины, а матери Иисуса Христа, что для художников романской эпохи было главным в таком изображении. А для Луи Гуртика это совершенно не важно, а ведь он был инспектором изящных искусств Парижа, и русский перевод его лекций печатался в Москве в 1914 году. Суть подобных лекций сводилась к тому, что подлинное искусство — это лишь достигаемая техническими приемами иллюзия многомерности.

На бытовом уровне этот взгляд сохранился и поныне и зачастую сводится к фразам: «очень красиво» и «как в жизни». Но ведь в разные времена понятия «красота» и «жизнь» были совершенно различны. Считать, что они были постоянны всегда или, что лишь в наше время эти понятия понимаются действительно верно, значит впадать в ту же ошибку, что и Гуртик. И ошибка эта не столь безобидна, как может показаться. Ведь если согласиться с тем, что наше современное понимание мира единственно верное, то искусство прошлого должно будет рассматривать примерно так, как это сделал профессор И. Гонеггер в своем труде «История человеческой культуры»: «Все культурно-историческое развитие совершилось в пределах, находящихся между

южным тропиком Рака и 60 градусом северной широты. Культура развивается преимущественно в надтропических областях северного полушария». И вот почему: «Восток, азиатская культура... — это детство античного духа, и Восток не достигает более зрелого возраста и умирает в детстве. Греческий мир — юношеский возраст античного мира, умирающий в расцвете юношеских сил». Следовательно: «Европа смогла увидеть сквозь ночь средневековья тлеющие угли этого духа и возжечь от них пламень Возрождения, которое рассеяло романские туманы средних веков и испепелило человечество от неспособности мыслить». Сравнивая искусство Европы с искусством иных стран, Гонеггер объясняет их несходность следующим образом: «Северная Азия как страна слишком низменная и Средняя — Монголия, Гобби — как слишком возвышенная вообще почти не имели никакой культуры... Америка. Хотя у американских племен и было земледелие, ремесло и до некоторой степени искусство, христианство оказалось ни в силах привить культуру этим племенам; и, таким образом, американские континенты представляют в культурном смысле интерес лишь постольку, поскольку они являются отражением европейской современности». Что же касается Африки, то «следует резко разграничить культурные области на побережьях (поскольку они затронуты греко-римской или европейской культурой) и осужденную природой на отсутствие культуры внутреннюю часть».

Можно не согласиться с профессором Гонеггером, но тогда мы будем вынуждены и отказаться от мысли, что произведение искусства можно оценивать без учета его стилевых особенностей, лишь по нашим привычным представлениям, основанным на линейной перспективе, разработанной художниками Возрождения, так как именно ее Евклидова очевидность наиболее точно соответствует законам «перевода» двухмерной живописной плоскости в объемную иллюзию, в основе которой лежит описательное повествовательное начало, то есть сюжет. Не лучше ли, при рассмотрении искусства разных народов в разные периоды истории, рассматривать их, отказавшись от привычных оценок. Это избавит нас от ошибок и позволит более внимательно и уважительно отнестись к искусству народов далеких стран и глубоких веков. Тем более, что на этом пути у нас есть замечательные предшественники. «Никогда в жизни я не видел ничего, что так радовало бы мое сердце, как эти предметы. Глядя на столь поразительные творения, я был изумлен утонченным гением людей чужих стран». Эти слова принадлежат выдающемуся художнику Северного Возрождения Аль-

брехту Дюреру. Он занес их в свой дневник в 1520 году, пораженный африканскими статуэтками и масками, занесенными в реформаторскую Германию с началом великих географических открытий. Именно об этих странах профессор Гонегтер писал спустя почти пять веков как о «темных в культурном смысле, полу черных народностях или совсем черных неграх». Хочется в этом споре встать на сторону великого художника, и не только из преклонения перед его талантом, но в первую очередь потому, что его точка зрения — уважение и внимательное рассмотрение иных культур — несет в себе большой познавательный заряд. Не имея возможности описать здесь всю историю культуры в интересующем нас ключе в связи с громадностью объема этой темы, мы рассмотрим лишь некоторые ее моменты, которые принято считать ключевыми.

КУЛЬТУРА ПЕРВОБЫТНОГО МИРА

Длительный период истории человечество весьма пренебрежительно относилось к своим далеким предкам из первобытной эпохи. Традиционная для древних народов идея об изменении жизни человечества от лучшего к худшему со временем была вытеснена более оптимистичной верой в прогресс, захватившей на многие столетия умы так называемой прогрессивной части человечества. А коль скоро человечество неуклонно прогрессирует, вполне логичным стал взгляд на предшествующие поколения, как на менее совершенные. И чем дальше в глубь веков, тем более примитивным должен был быть человек и его жизнь. По этой логике наши первобытные предки воспринимались более животными, чем людьми. Английский философ, писатель и публицист Гилберт Кит Честертон, иронизируя по данному поводу, писал: «Мы слишком сложны, чтобы думать о первобытном».

Ситуация стала изменяться лишь к концу XIX века. Этому способствовала активизация археологических исследований, приведшая к большому количеству открытий, которые одно за другим вырисовывали совершенно иной облик первобытного человека и его мира. Об этих открытиях мы скажем чуть позже, а сейчас лишь отметим, что одним из результатов этого процесса стало появление словосочетания, выведенного в название этой главы — «первобытная культура». Именно так Эдуард Тайлор назвал свою книгу, опубликованную в 1871 г. Он впервые применил понятие «культура» к так называемым дикарям. Пожалуй, именно с этого момента термины человек и культура стали окончательно неразрывно связаны. Понятие «культура» стало атрибутом и основной характеристикой любого человеческого общества.

Как отмечалось во введении, одной из наиболее заметных составляющих культуры является искусство. Именно находки, доказавшие, что первобытный человек не только изготавливал орудия труда и охоты, но и занимался художественным творчеством, то есть искусством, стали основным аргументом в вопросе о признании за первобытным человеком права на культуру. Как заметил по этому поводу Г. К. Честертон: «Искусство — это подпись человека».

Поворотным моментом в отношении человечества к своим первобытным предкам стали находки пещерной живописи. Глубоко символично, что у истоков открытия пещерной живописи стоят собака и ребенок. История открытия пещерной живописи наглядно показывает,

насколько «цивилизованный мир» не был готов признать в первобытном человеке своего собрата.

Первая пещера, в которой были обнаружены наскальные росписи, находится в Испании, в местечке Альтамира, давшем позднее и название открытой пещере. Возможно, это открытие долго еще не состоялось, если бы в расщелине каменного завала не застряла собака одного из местных охотников. Вытаскивая ее, он обнаружил на склоне холма полуобвалившийся вход в пещеру. Этой пещерой заинтересовался археолог-любитель Марселино Санс де Саутуола, он начал проводить в ней раскопки в надежде обнаружить какие-либо следы деятельности первобытного человека или как модно сейчас говорить — артефакты. Однажды он взял с собой на раскопки девятилетнюю дочь Марию, которая, пока отец копал землю, с любопытством разглядывала своды пещеры. Первый рисунок, который она увидела, был столь реалистичен, что девочка, обратившись к отцу, закричала: «Смотри, волы». Волами она назвала изображенных бизонов, так как последние были ей не знакомы. Произошло это в 1879 году. Однако так называемый «ученый мир» принял в штыки предположение Саутуолы о том, что авторами пещерных рисунков могли быть первобытные люди. Более того, его обвинили в фальсификации, предположив, что он сам заказал знакомому художнику эти рисунки. Слишком уж реалистично и красиво были изображены животные для «примитивного» первобытного человека. Один из скептиков главный редактор журнала «Материалы по естественной истории человека» профессор Эмиль Картальяк впоследствии вспоминал: «Бесполезно настаивать на моих впечатлениях при виде рисунков Саутуолы — это было нечто абсолютно новое, странное в высшей степени».

Потребовалось более двадцати лет, в течение которых был совершен целый ряд открытий пещерной живописи в различных уголках земли, чтобы имя Саутуолы было реабилитировано, но произошло это, к сожалению, уже после его смерти.

Одним из основных аргументов против признания первобытного происхождения рисунков в пещере Альтамира было то обстоятельство, что все изображения находились в местах, куда не попадал дневной свет. Следовательно, для их создания требовалось искусственно освещение, которое, как полагала наука того времени, было незнакомо первобытным людям. В 1895 году были найдены рисунки первобытного человека в пещере Ля Мут во Франции. Эти рисунки так же были бы объявлены подделкой, если бы не удивительная

находка. Во время раскопок в пещере был найден каменный светильник, относящийся к эпохе верхнего палеолита. Так снялся вопрос о пещерном освещении.

Рубеж веков оказался переломным в деле признания первобытной пещерной живописи. В 1901 г. во Франции А. Брейль обнаружил около 300 рисунков диких животных в пещере Ле-Комбатель в долине Везера, а археолог Пестрони (или Пейрони) недалеко от Ле-Комбателя открыл целую «картинную галерею» в пещере Фон де Гом. О своих открытиях исследователи доложили в 1902 году на конгрессе французских антропологов. На этот раз научный мир дрогнул под натиском доказательств и все открытые ранее образцы пещерной живописи были признаны делом рук человека эпохи палеолита. Позднее пещеры с палеолитическими рисунками были обнаружены и в других частях мира.

Пещерные росписи созданы красками, секрет которых до конца не разгадан, ведь они сумели сохранить свою яркость на протяжении тысячелетий. Тем не менее, археологические находки позволили выявить многие подробности первобытной техники наскальной росписи:

Прежде чем расписывать стены, первобытные художники делали наброски на камнях и глине.

Краски из глин различных цветов, сажи и мелко растертых минералов замешивались на основе яичного желтка.

В состав красок включались дополнительные компоненты, которые подбирались в зависимости от влажности и других параметров каменных стен, что сохранило росписи в прекрасном состоянии до наших дней.

Первобытные художники уже использовали в работе палитру и кисти, которые вероятнее всего делали из конского волоса и шерсти животных.

Для равномерного нанесения краски на стену применялся своеобразный «аэробраф», изготавливавшийся из тонких трубчатых костей животных.

Изображения людей в пещерной живописи встречаются редко, из чего можно судить, что сам человек не пользовался таким вниманием первобытных художников, как внешний мир.

В археологии принято делить историю первобытного мира на периоды, основываясь на материалах, из которых люди изготавливали орудия труда. Самым древним является каменный век, который, в свою очередь делится на древний (палеолит), средний (мезолит) и новый (неолит). Затем идут медный (энеолит), бронзовый и железный век.

Открытая пещерная живопись, знаменовавшая собой появление искусства у первобытного человека, была создана еще в палеолите. И именно в эту эпоху человек совершил свои первые изобретения. Изобретения эти настолько органично вписались в человеческую жизнь, что мы пользуемся ими до сих пор, как чем-то само собой разумеющимся, но не задумываемся, как давно человечество обладает этими изобретениями. Поэтому позволим себе сказать несколько слов о каждом из них.

Искусственное добывание огня, пожалуй, единственное изобретение палеолитического человека, значение которого было оценено потомками по достоинству, чему свидетельство миф о Промете. Поэтому о его значении мы не станем говорить, чтобы не повторяться.

Составные орудия труда — их появление лежит в основе всего последующего производства. Шаг первый — воздействие на природный материал с целью придания ему необходимой формы для выполнения несвойственных до того момента функций — и камень стал средством в руках человека для удовлетворения его потребностей в создании или добывании чего-либо. Шаг второй — соединение двух природных материалов для создания вещей, не существующих в природе — и появляется топор или копье, служащие все тем же целям удовлетворения потребностей, и служащие исправно вплоть до настоящего времени. Так был открыт принцип производства — преобразовывать природные компоненты и соединять преобразованное. Преобразование и соединение все время усложнялись, но сам принцип сохранился неизменным до настоящего времени.

Руководствуясь этим принципом, человек эпохи палеолита создал еще ряд изобретений.

К примеру, что может быть общего между вашими джинсами, постельным бельем, шторами в вашей комнате и палеолитом? Все названные вещи, вне зависимости от их стоимости и марки производителя спилены из ткани, в основе создания которой лежит принцип переплетения долевой и поперечной нитей (ткань может иметь и более сложные дополнительные переплетения, но основа ее все та же). Принцип плетения — это палеолитическое изобретение. Не было бы его, не появился бы и ткацкий станок.

Я упомянула слово «спилены» и это нас относит к еще одному маленькому, но огромному по значимости изобретению — игле. Женщины знают, сколь незаменима эта вещь в домашнем обиходе. Палеолитические женщины думали также. О том, что им приходилось

выполнять достаточно тонкую работу свидетельствует тот факт, что некоторые костяные палеолитические иглы по размеру схожи с современными стальными. Но значение изобретения иглы не ограничивается домашним рукоделием, так как в любой самой современной швейной машине присутствует все та же игла, хотя и модифицированная.

Несмотря на существовавший в тот период матриархат, палеолитические изобретатели не обошли своим вниманием и мужчин. Если вы не поленитесь посетить ближайший краеведческий музей, вы, скорее всего, в экспозиции, представляющей древнейшие археологические находки, увидите очень знакомую вещь — рыболовный крючок. Убедитесь сами, что форма его практически не изменилась, а вот размеры способны заставить современных любителей рыбной ловли по-завидовать размерам уловов первобытных рыбаков.

В позднем палеолите возникло также сверление, применявшееся по преимуществу к кости, но иногда и к камню, явившееся открытием принципа ротационного вращательного движения, лежащего в основе ворота, блока и, главное, колеса.

Всем нам знакома проблема нехватки свободного времени. Первобытный человек, по сравнению с нами, испытывал эту нехватку гораздо острее, так как был ограничен в своей деятельности световым днем. Но он недолго мирился с такой несправедливостью и изобрел первое осветительное устройство — «жировую лампу». Вид у него был вполне скромный. «Лампа» представляла собой кусок камня с выдолбленным на его поверхности углублением, в которое наливался животный жир, служивший горючим. Но, несмотря на такую незамысловатость, это было одно из самых революционных изобретений, так как знаменовало собой первую настоящую победу над пространством и временем. Благодаря такому светильнику человек как бы удлинял свой день и мог проникнуть туда, куда без освещений войти не решился бы. Любопытно, что и это изобретение просуществовало много тысячелетий и получило достойную смену лишь в средние века с появлением свечей. Таким образом, все культурные достижения и древнего востока и античного мира были созданы при свете светильника, придуманного первобытным изобретателем. С течением времени камень заменили глиняными сосудами, внешний вид светильников стал более изысканным, но принцип остался тот же.

Стремясь расширить границы своих возможностей, палеолитический изобретатель подарил миру и первые лодки, позволив человеку

начать покорение водной стихии и сделав его более быстрым в перемещении в пространстве.

В средний каменный век — мезолит — список изобретений пополнился изобретением оружия, под знаком которого возникла и погибла не одна цивилизация — лук и стрелы. Изобретение это было активно востребовано до XVII века нашей эры. В своем усовершенствованном в эпоху средневековья виде лук представлял собой силу, способную конкурировать даже с огнестрельным оружием. Уже в начале XX века поклонник и популяризатор этого оружия американец доктор Сакстон Поп успевал выпустить семь стрел до того момента, как первая из них долетала до мишени. А другой американец генерал Торд-Грей, соревнуясь с чемпионами стрельбы из пистолета, всадил семьдесят стрел из семидесяти двух в мишень диаметром 66 сантиметров на расстоянии 75 метров. Ни один из стрелявших из пистолета не смог даже приблизиться к этому результату.

Однако основными достижениями мезолита стали не изобретения конкретных вещей, а открытие новых видов деятельности. Человек приручил первых животных и начал выращивать растения, положив тем самым начало животноводству и земледелию. Человек вступил в новый вид отношений с природой и получил возможность жить оседло, а это значит, что он получил возможность строить более основательные жилища и накапливать различные вещи. Это предпосылка к появлению городов.

Культура первобытной эпохи послужила основой для дальнейшего развития человечества. Древние религиозные представления сохранились по настоящее время в традициях и быту даже самых «цивилизованных» народов мира. Древние художники сформировали практически все существующие ныне виды искусства: графика, живопись, скульптура, декоративное искусство. В сущности, современный человек несет на себе гораздо больший след первобытной эпохи, чем ему хотелось бы.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Искусство Древнего Египта, как правило, рассматривается в курсе истории мировой культуры в качестве первого отдельно взятого и особо рассматриваемого искусства другого народа в определенный период. Именно поэтому особенно важно на этом этапе уяснить насколько восприятие древнеегипетского человека было иным, по сравнению с нашим. Сумма условностей, характерных для искусства Древнего Египта была очень отлична от современной, следовательно, были отличны и задачи, стоящие перед древнеегипетским художником и технические способы их решения. Необходимо выявить эти задачи и проследить их художественное воплощение, чтобы не сбиться на механическое сравнение искусства Древнего Египта с современным.

При беглом взгляде многовековое искусство Египта представляется как единое и неизменное. В то время как даже простейшее географическое деление страны на Верхний и Нижний Египет (не говоря о более подробном разборе) говорит о неоднородном национальном составе страны. Временное деление на Раннее, Древнее, Среднее и Новое царства показывает, что в истории Египта происходили глубокие перемены, вплоть до изменения самой нации. Достаточно вспомнить, например, что фараоны XV и XVI династий были гиксосами — варварами, сокрупившими Среднее царство. Культура же, будучи связующим звеном в этой меняющейся истории, обеспечивая преемственность традиций, претерпевала гораздо более малые изменения, нежели сама жизнь. В этом искусство Египта сродни искусству Китая, где пришлые завоеватели перенимали его уaborигенов почти без изменений. Подобная устойчивая культурная традиция вводит в заблуждение, создавая иллюзию неизменности. Эту иллюзию и должны были поддерживать неизменные каноны официального искусства. Однако искусство Египта, вовсе не столь незыблемо, как может показаться на первый взгляд.

На примере Египта так же ярко прослеживается то положение, что при рассмотрении того или иного памятника изобразительного искусства необходимо в первую очередь давать себе отчет в том, для каких целей данный памятник был создан. В Египте сохранились преимущественно произведения, связанные с погребальным культом, а только по ним нельзя судить о жизни людей. К счастью до нас дошли и бытовые рисунки, резко отличающиеся от образцов официального искусства, о чем мы скажем чуть позже.

Говоря об официальном искусстве, надо подробнее остановиться на особом отношении древних египтян к потустороннему миру. Египтяне верили, что душа бессмертна до тех пор, пока сохраняется тело того, кому она принадлежала. Именно поэтому мертвых относили и закапывали в пустыне, подальше от плодородных полей, чтобы тело, усыхая в песке, не разлагалось. Этот простой и доступный способ был приемлем для большинства египтян. Но смерть грозила и богам, в первую очередь земному богу — фараону. Миф о ящике, в который бог Сет заколотил своего брата фараона Осириса был не просто красивой сказкой. Каждый фараон уходил из жизни, повторяя его путь. Саркофаг — тот же ящик Сета, позволяющий перейти в страну мертвых, сохранив божественное положение. Однако строительство подземных гробниц, заполненных сокровищами и благовониями, имело свои особенности. Тело, помещенное в саркофаг, окруженное каменными стенами, плохо поддавалось консервации. Хотя города мертвых строились в пустыне, тела фараонов нуждались в особой мумификации. Чем более тщательно пропитывалось различными маслами тело, тем более тщательно оно должно было «упаковываться». Саркофаг из деревянного ящика превратился в сложное, многослойное сооружение, напоминающее матрешку. На лицо, обмотанное просмоленными бинтами, налагалась маска (обычно из золота) — точная копия лица умершего. В гробнице устанавливались статуи фараона (чаще всего несколько), выполненные из драгоценного привозного гранита, призванные заменить душе саму мумию в случае ее повреждения. Следовательно, с одной стороны, древнеегипетский мастер должен был по возможности точнее передать пропорции тела и портретное сходство, а с другой, — найти наиболее выразительный художественный прием при работе с таким сложным материалом как камень.

Кроме того, необходимо помнить, что искусство Египта не просто копирование оригинала и не создание художественного образа, а прежде всего зачастую создание художественного знака, понятного всем, что было необычайно важно в многонациональной стране, насчитывающей при этом более трех десятков только главных богов. Исходя из специфики монументального и погребального искусства, древнеегипетский художник вынужден был отказаться от случайных или резких движений, изображение должно было быть строго и спокойно, но одновременно напряжено и наполнено значительностью и драматизмом.

Часто можно столкнуться с мнением, что египетские мастера не умели изображать людей иначе, чем в профиль. Мнение это было

особенно распространено во второй половине XIX века, когда в художественном мире господствовало изображение человека вполоборота. Однако подобное мнение легко может быть опровергнуто даже на обычном, бытовом примере. Если мы посмотрим на современные мемориальные доски, надгробия, рельефы, выполненные из гранита или других твердых пород камня, то в большинстве случаев мы столкнемся с профильным изображением лица или всей фигуры, что говорит не о художественных принципах, а о технических возможностях работы с данным материалом.

Совсем иные изображения мы видим на остракопах — кусочках известняка, используемых египетскими художниками в качестве материала для рисунков и набросков. Этот удобный в обращении материал и работа не на заказ, а для себя, не сковывали мастера, не требовали особой точности и выверенности изображения и позволяли свободно импровизировать. В таких рисунках изображения людей и животных полны жизни, их движения свободны и лишены скованности. В подтверждение высказанного можно привести сохранившуюся запись одного древнеегипетского художника, похваляющегося, что он особенно умело изображает человека бегущего, падающего, стреляющего из лука и так далее, то есть находящегося в активном движении. К сожалению, остракопы являются большой редкостью, так как они делались не для дворцов и усыпальниц, а для простых жилищ, вместе с которыми они и были уничтожены временем.

ИСКУССТВО АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ

На первый взгляд античное искусство понятно для современного восприятия. Но проблема кроется именно в этой кажущейся доступности.

Известно, что античные мастера работали непосредственно с живойатурой, и это обстоятельство дает во многом повод видеть в античных статуях, пусть несколько идеализированный, но документальный образ древних греков. Однако археологические раскопки показывают, что древние греки, в отличие, к примеру, от древних персов, были меньше ростом и физически хуже сложены. Созданный греками образ идеализированного героя носил не реалистический, а пропагандистский и декларативный характер, сравнимый с советскими плакатами 40–70-х годов. Следовательно, нельзя рассматривать античные статуи как пример реального, пусть и идеализированного грека. Сократ был спортсменом, участником войн, отличившимся в сражениях, признанным Дельфийским оракулом мудрейшим из греков. Однако он не был похож на современные ему античные статуи, хотя и был сыном скульптора.

Образ настоящих греков мы встречаем в вазописи и мелкой пластике. Именно там мы видим греков в их непосредственной жизни. Вернувшись к статуям, мы должны будем более внимательно отнестись к «реализму» греческих мастеров в изображении человеческого тела. Обратимся к свидетельству современного скульптора А. Бугаева, который пишет: «Документальный отлив человеческого тела, поставленного в позу античной статуи, значительно отличается от античного образца. Слепок показывал, что античная скульптурная форма отличается от форм живого тела и представляет собой не буквальное тождество, а соединение реализма с некоторой обобщающей условностью». Понять природу такой условности мы сможем, если будем помнить, что прекрасные статуи, служащие украшением музеев, образцы возвышенной красоты, в Древней Греции выполняли функции идолов, которых в соответствии с обрядами кормили и одевали. Многие статуи имели целый гардероб для различных случаев. Это во многом объясняет наготу статуй. Безусловно, греки почитали обнаженное тело, но в обычной жизни их нравы отличались скромностью. «Героическая нагота» имела место на олимпийских играх и в банях, куда доступ женщинам был запрещен. Статуи богов ваялись обнаженными, но в

храмах они представляли в богатых одеждах. Если учесть, что лица этих статуй еще и раскрашивались, то, можно представить, какое живописное зрелище являли они собой.

Следующий момент, который необходимо учитывать, это то, что большинство статуй отливалось греками из бронзы, которая обработанная специальным способом, прекрасно имитировала цвет загорелой кожи. У греческих мастеров даже бытовала поговорка: «Глина — смерть, мрамор — жизнь, и только бронза приносит бессмертие». Впоследствии большинство греческих статуй было переплавлено для военных нужд римлянами, которые предварительно делали с них мраморные копии. Пластические свойства мрамора и бронзы различны, о чем так же необходимо помнить.

Греческие статуи — это в первую очередь символическое изображение божества. Статуи не только переодевали и кормили. Во время войны и осады городов неприятелем они приковывались цепями к обеденным столам, чтобы не смогли улизнуть, если противнику вздумается переманить их более вкусным обедом. Но и сама статуя была лишь частью восприятия божества, его конечной стадией, в то время как первичный образ, уходящий своими корнями в неолит, состоял из камней, палок, стволов деревьев и соседствовал в храме со статуей, почитаясь наравне с ней. Мифологическое соединение культа бога-предмета и культа героя-предка и стоит у истоков греческой скульптуры.

В архитектуре греки не сказали ничего нового в техническом плане. И колонны, и фризы существовали уже до них. Почему же архитектура Древней Греции выделяется в истории мировой культуры, почему ей уделяется так много внимания, а открытия греческих зодчих актуальны по сей день. Причина — соразмерность древнегреческой архитектуры. Греческие зодчие были озабочены в первую очередь не декорированием зданий, а гармонированным соотношением всех его конструктивных элементов.

Необходимо в первую очередь отметить, что знаменитые архитектурные ансамбли Древней Греции, сохранившиеся до наших дней, которые считаются классическими, построены после греко-персидских войн. Вся героическая история Греции, не говоря о времени Гомера, проходила в других архитектурных декорациях. Создание классического греческого архитектурного стиля относится ко времени Перикла. И это не случайно, потому что сама личность Перикла дает ключ к пониманию особенностей создаваемой в это время архитектуры. Перикл

не был ни великим воином, ни философом, ни поэтом. Он был гениальным администратором и ценился греками именно за это качество. В основе его видения мира лежали целесообразность и взаимозависимость. Все, что выходило за эти рамки и разрушало данную гармонию, устраивалось. Эта позиция была, безусловно, очень актуальна для страны, измученной длительными войнами, и пользовалась всяческой поддержкой современников.

Показательна задача, поставленная Периклом перед архитекторами, которые должны были выстроить Акрополь на месте прежнего деревянного храмового комплекса, уничтоженного персами: построить его таким, чтобы во все времена он был прекрасен. При этом понятие красоты основывалось на соразмерности, которая выверялась точнейшими математическими расчетами. Математика не была для греков абстрактной наукой, а имела разностороннее практическое применение. С ее помощью вычислялось знаменитое «золотое сечение», позволявшее найти идеальное сочетание ширины и высоты для любых размеров. В зависимости от назначения здания и его декоративной насыщенности были разработаны три вида архитектурных ордеров: дорический, ионический и коринфский, отличавшиеся друг от друга не столько украшениями капителей колонн, как это бросается в глаза на первый взгляд, а в первую очередь соотношением несомых и несущих конструкций.

Однако доведенная до эстетического совершенства, греческая архитектура, приобретя легко узнаваемое лицо, потеряла индивидуальность в каждом отдельном строении. Торжество жесткой схемы над художественной фантазией стало своеобразной трагедией греческой культуры. Глубоко символична судьба создателя Акрополя и других величайших шедевров греческого зодчества Фидия, который был осужден по ложному обвинению за растрату государственных денег и умер в изгнании от позора. Формализм греков остался неумолим перед художественными заслугами мастера.

Можно сказать, что классическое древнегреческое искусство основывалось на знаменитом принципе софистов «человек есть мера всех вещей», понимая под человеком некое абстрактное идеализированное существо, игнорируя неповторимость и своеобразие каждой отдельной личности. Таким образом, официальное греческое искусство в полной мере соответствовало образу «прокрустова ложа».

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru