

6. Заседателева Л.Б. Специфика культурно-бытового уклада северокавказского казачества конца XIX – начала XX века // Археолого-этнографические исследования Северного Кавказа. Краснодар, 1984.

7. Живило К.Т. Хозяйственный быт станицы Расшеватской // КОВ. – 1885. – № 19.

8. Федосов П.С. Линейное казачество в освоении степного Предкавказья в к. XIX – нач. XX вв.: дис. ... канд. ист. наук. Ставрополь, 2003. С. 187.

9. ЦГА РСО-А. Ф. 30. Оп. 1. Д. 1. Л. 14.

10. Очерки традиционной культуры... С. 431.

11. ГАКК. Ф. 252. Оп. 2. Д. 412. Л. 27 об – 28 об, 59 об – 60.

12. Свидин Н.Л. Кубань родимая // Родная Кубань. – 2005. – № 3. С. 60.

13. Гангур Н.А. Материальная культура кубанского казачества: опыт исторической реконструкции (конец XVIII – начало XX века). Автореферат дис. ... док. ист. наук. М., 2010. С. 31.

14. Кубанские станицы. Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани. М., 1967. С. 119.

15. Очерки традиционной культуры... С. 442.

16. Рой Н. Мои подневольные скитания // Родная Кубань. – 2008. – № 2. С. 70.

### ***Булыго Е.К. Художественно-эстетическая ментальность Востока и Запада: диалог разнообразия и сходства***

Дихотомия Восток-Запад является одной из наиболее устойчивых для мировой культуры. Это объясняется тем, что такая топология даже у архаичных культур во многом связана с круговоротом всех природных и космических процессов, с основными естественными циклами (восход – закат). Сегодня данная дихотомия переосмыслена и обрела иную размерность, ибо является свидетельством признания противоположных моделей культурной самоидентификации, форм и способов символизации мира. На фоне пресыщенности техногенной цивилизации, некоторого разочарования западной культуры в своих основополагающих достижениях (на первом месте среди которых – культ разума) формируется устремленность к иным культурным традициям и социокультурным приоритетам. Интерес к Востоку в

определенном смысле уже некоторое время является ярко выраженным. Восточная философия, мистика и искусство для многих воспринимаются как неисчерпаемый кладезь смыслов и символов, в которых так нуждается западный рационализм. Но заявленное некоторыми исследователями стремление выявить возможность будущего развития мировой философии как синтез духовного богатства Востока и Запада пока остается на уровне желаемого, нежели действительного. И проблема эта обусловлена разнообразными обстоятельствами: от принципиальных языковых различий и до особенностей менталитета этих великих культур. Тем не менее, первым шагом на пути достижения синтеза восточной и западной культурной традиций выступает понимание и реальное признание их равнозначности, что стало развиваться в рамках компаративистского подхода.

Компаративистика возникла в середине XX века в разных науках как особый метод сравнения [1, 8-31]. Именно тогда, наконец, сформировалась новая культурная парадигма, позволившая чужое переосмыслить и оценить не как чуждое, т.е. враждебное, но как иное.

Следствием такого мировосприятия можно считать рассмотрение человека как единство природного и культурного, интерпретацию природы через неразделенность естественно-природного и духовного. Такое восприятие мира приводит к космической размерности самой эстетики и искусства и предельной значимости эстетического начала в культуре в целом. Бытие в Индии изначально рассматривается как прекрасно устроенное целое. Эстетическому устройству мира соответствуют моральные законы, ведь и то, и другое суть проявление высшей реальности, единой мировой души, воплощенной и в красоте розы, и красоте нравственного деяния. Кроме того, красота мира означает и его таинственность, преисполненность скрытым смыслом.

Следовательно, переживание красоты с необходимостью воплощается в символической форме. Отсюда знаменитый восточный символизм, который выражается не только в поисках скрытой причины существования мира, но и причины сокровенного единства человека и мира. Единственным языком выражения этой целостности становится язык художественных символов, в котором связь бытия и не-бытия, пустоты и наполненности, отсутствия и

присутствия обретает визуальную образность и очевидность. При этом сама художественная интуиция как продолжение космической гармонии, действующей и на уровне макрокосмоса и микрокосма, несомненна в качестве авторитета и выражает эстетическую сопричастность человека миру.

Антропоприродная соразмерность восточной культуры означает не просто единство человека и природного мира, а их гармонию, слитность, равнозначность, принадлежность к одному истоку, подчиненность единому космическому ритму и закону (что и для индуистов, и для буддистов, и для даосов – суть одно и то же). В Индии такая интуиция мирового целого проходит целый ряд этапов: от озвучения в ярких религиозных ритуалах, ведийских гимнах ариев до текстов Упанишад и шаштр – первых трактатов по искусству. В них отношение к природе реализуется через ее мифопоэтическое возвеличивание и описывается как со-бытие. Основанием этого отношения выступает эстетическое чувство, а не интеллектуально-рассудочное схватывание единой основы всего, Великой Пустоты, небытия, которое есть бытие, лишенное имени, включающее в себя не только всю явленность и определенность мира, но и саму возможность этой определенности. Все это во многом объясняет содержание многих шаштр – трактатов по искусству. Так, в одной из них можно обнаружить описание основных стадий творческого процесса, включающих самоочищение художника, затем создание мысленного образа изображаемого объекта, полное слияние с ним и только после всего этого воплощение его в материале.

Поэтическое почитание природы на Востоке естественно и органично, оно есть воплощение эстетического переживания целостности бытия, единства и взаимоперехода бытия и не-бытия. В таком отношении природа никогда не становится объектом, а может быть только эстетическим субъектом. Именно поэтому восточная эстетика существует как медитативная эстетика «расширенного сознания». Она реализуется через особые медитативные практики и, прежде всего, йогу, которая позволяет сжимать, свертывать феноменальный мир до точки непроявленного единства, в которой обнаруживается совпадение человеческой природы с мировой сущностью, а сам мир выступает как душа человека. Именно поэтому буддист может почувствовать и выразить «Я есть Будда»,

тогда как христианин лишь позволит себе произнести: «В моем сердце пребывает Христос» [5].

Такой образ мироздания диктует уникальность восприятия красоты и особое отношение к искусству. Максимальная выразительность и декоративность произведения искусства призваны были вызвать особую эмоцию – раса, экстатическое состояние, позволяющее постичь Брахму, слиться с ним. «Раса – та сияющая сила блаженства сознания, когда преграды его самовыражения удалены...» [4, 293]. Эмоция важна как для творящего человека, ведь произведение призвано ее выражать, так и для зрителя. Благодаря этому любое творение не есть исключительно объект творчества или созерцания. Оно представляет собой если и не совпадение человека и мира, то важную связь субъекта и объекта. Произведение способно вызывать раса, быть расавант; зритель же отличается способностью ее переживать, быть расаванда.

Следовательно, искусство (как процесс творчества, так и процесс его восприятия) так же, как и медитативные практики, как аскеза и праведность, ведет человека на пути к достижению высшей цели – освобождению (мокша). Все это позволяет понять довольно длительно существовавшую анонимность индийского искусства, которое, впрочем, было тождественно ремеслу (аналогичное тождество искусства и ремесла демонстрирует эллинский мир, называя и то и другое – тэхне). Искусство являлось кастовым занятием (кастовая система как таковая нивелирует личность), а не творческой самореализацией индивида.

Художественные каноны зафиксированы в различных шастрах – трактатах по ремеслу и искусству. Их целью выступает не правдоподобие, реалистичность, а выразительность, соответствующая основным религиозно-философским идеям. Так, соблюдение канонов пропорций (прамани) и сходства (садришьям) позволяет выразительно передать не только настроение и ритм, но основополагающие принципы мировоззрения. Так, знаменитый образ танцующего Шивы – Натараджи воплощает идею вечного движения мира. Танец Шивы творит мир, сам Шива – Бог-разрушитель материальных форм [3, 84.]. Для индуса Бог как высший образ мыслится одновременно и единым и бесконечно

множественным. Он, играя, творит мир (мир как связь «лила» - священная игра и «майя» - волшебство, иллюзия).

Традиционализм и интровертность восточной культуры, реализующаяся через диалог со своими собственными основаниями, что связано с механизмом автокоммуникации, во многом порождает парадоксальную в глазах западного человека символичность и метафоричность художественного образа: это и художественная выразительность невыразимого, и воплощение невоплощенного, и проявление непроявленного, и соединение несоединимого, и порождение знания из незнания. Парадоксален образ света в ведийском каноне – образ черного солнца. Солнце не только порождает миры, но и испепеляет их, но они затем возрождаются в новых циклах. Солнце не только преодолевает мрак, но содержит и поддерживает темные стороны бытия. Парадоксально и само видение Солнца человеком: в конечном итоге его цвет зависит от нравственности и чистоты созерцающего; нравственно совершенный, наблюдая сияние светила, сам становится источающим свет. Индийское искусство с его ритмом и предельной декоративностью рождает ощущение красоты, но это не самоцель. В своих образах, включая образы божества, оно выражает не идеалы красоты (как античное искусство), а идею Вселенной и ее высших сил.

Также как индийское древнекитайское искусство и культура в целом является предельно самобытным. Общие для восточного региона принципы и характерные черты наполняются здесь уникальным содержанием. Принцип антропоприродной соразмерности, идея Единого, буддийское мировоззрение воплощаются в Китае в самобытной форме, что во многом задается иероглификой, которая выступает посредником между людьми и высшими силами. Иероглифика задает главный декоративный мотив и художественного творчества, и образного мышления в целом. Благодаря этому мотиву линия не только дает форму предмету, не только показывает плоскость и объем, но и выявляет заключающееся в них умозрительные понятия.

Специфика китайского письма формирует важнейшие черты культуры, в том числе и эстетического сознания, а именно – созерцательность, символизм и декоративность. Она способствовала своего рода «ритуализации» культуры. Ритуал

выступает как необходимый механизм вписанности человека в ритм Вселенной. Следовательно, в культуре Древнего Китая изначально является значимым художественно-образное измерение, которое не только наполняет повседневность символическим содержанием, особой колористикой, но и позволяет ощущать причастность всеобщему движению, пульсации Вселенной. Очевидно, что данная размерность всей китайской культуры связана с определенными эстетическими принципами как продолжением своеобразной метафизики, и которые выполняют смыслопорождающую роль практически во всех сферах культуры. Такая наполненность и значение древнекитайского эстетического мировосприятия выражаются в превращении любого ритуала в художественно-эстетическое действие, а любой формы активности человека (от боевых единоборств, чайной церемонии, устройства захоронений и вплоть до обычного ремесла) – в путь и способ эстетического и этического самосовершенствования человека.

В дальнейшем развитие древнекитайской культуры задается особой триадой – чань-буддизмом, конфуцианством и даосизмом. Их взаимодействие влияет на развитие китайской культуры, которое в целом можно представить как движение на пути совершенствования человека в процессе совершенствования мира через естественность, ритуал, мудрость и чувство долга. Осмысление этого пути воплощались и в комментариях к знаменитым гексаграммам «И Цзин», и в почитании природы, и в символизме художественного творчества (малое как символ великого, доказательство единства мира), и в стремлении к совпадению с пульсацией Вселенной.

Влияние даосизма в китайской эстетике выражается в стремлении к Дао, которое и сущность мира, и путь, закон его развития, и пустотное начало вещей, и не-бытие, тайное, сокровенное, безымянное, рождающее из себя бытие. Отсюда особая музыка, без температуры, построенная по принципу резонанса, прежде всего с Космосом и его пульсацией, воспринимаемая не ухом, а всей телесностью; в знаменитых рисунках тушью – значимость отсутствующего, одухотворенность пустоты как самого важного элемента пейзажа, утонченная ускользаемость. Сам холст или бумага воспринимаются не как чистая плоскость, а как воздух, даль, пространство. Скрытый

подтекст только усиливается во многих китайских пейзажах отсутствием линейной перспективы, которая заменена так называемой рассеянной, без единой точки схода. Благодаря рассеянной перспективе пространство, наполненное горами, деревьями, пагодами ощущается как безграничное, указывающее на бесконечность и множественность Вселенной.

Даосизм, буддизм и конфуцианство в искусстве сосуществуют по принципу взаимодополнительности: конфуцианский идеал утонченности и изящества не противоречит даосской безыскусности, искренности и естественности (знаменитый у-вэй – ненарушение естественности) как и буддийскому стремлению соединить вечное и мгновенное, неизменное и подвижное в системе декоративной условности и символизма. Знаменитый закон «перевернутого усилия», требующий от художника выражать естественность без видимых усилий, живое движение и одухотворенный ритм подвластен только Мастеру. Главное – «добиться максимума выразительности, следуя как можно строже мудрой экономии средств, обнажить исток жизни в момент гибели – такова была задача художника в традиционной культуре Китая» [2, 25]. Одно движение кисти должно схватить истину, а один штрих должен ее выразить.

Мировоззренческое несовпадение и даже противоположность восточной и западной культур в целом максимально убедительно и наглядно выражается именно в отношении к прекрасному, процессу его сотворения, созерцания и переживания. Это происходит потому, что красота не является неким объективным качеством предметов и явлений. Красота представляет собой особую связь, отношение между человеком и миром. Отношение предельно духовное не в смысле надындивидуального рационализма, а в смысле выражения самого человеческого в человеке. Она не связана с утилитарностью или функциональностью любых видов сущего (рукотворного, естественно-природного, идеального). Она лежит вне принципов и требований целесообразности. Встречу с ней нельзя запрограммировать, так же, как невозможно заставить кого-либо ее почувствовать. Любые проявления прекрасного даются нам через особое ощущение, максимально значимое для человека, вызывающее бесконечное и постоянное стремление к нему,

заинтересованность. Формы и способы переживания красоты выражают индивидуальность, уникальность любого человека и любой историко-культурной целостности. Более того, способность творить прекрасное, стремление к созерцанию и переживанию красоты мира в ее многообразии является свидетельством жизненности культуры, ее устремленности в будущее.

Рассмотрение культур Востока и Запада по принципу взаимодополнительности имеет смысл уже потому, что для них красота выступает в качестве важнейшей и основополагающей культурной ценности, некоего идеала, задающего смысл всему Универсуму. До тех пор пока существует стремление человека к красоте, ее сотворению либо переживанию встречи с ней, у человека и человечества остается шанс на будущее. Постмодернистский мир, превративший все, в том числе и искусство в игру, «заигрался» до того, что критерием творчества уже не являются критерии красоты, как это было в различных «высоких» стилях, а нечто интересное, забавное, насмешка над принятым и т.п. Осознание духовного тупика – первый шаг на пути выхода из него, вторым может стать обращение к иному духовному опыту, в том числе к древневосточному наследию. Этот опыт демонстрирует нам в философской, религиозной и художественной формах возможность в фактичности бытия обрести собственную «безмерность», в следовании традиции и ритуальности – свободу.

Литература:

1. История современной зарубежной философии: компаративистский подход. – Спб., 1997. – 480 с.
2. Малявин, В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени/ М., - 2000 - 436 с.
3. Семенов, Н.С. Философские традиции Востока / Н.С.Семенов. – Мн., 2004. – 304 с.
4. Тюляев, С.И. Искусство Древней Индии / С.И.Тюляев. – М., 1988. – 344 с.
5. Юнг, К.-Г. О психологии восточных религий и философий / К.-Г.Юнг. - М., 1994. – 165 с.

### ***Ван Юйхун. Частотность китайских и русских фамилий***

Настоящая статья является промежуточным результатом Грантов от фонда гуманитарных наук КНР Сопоставительный анализ