



В. П. КРУТОУС

# ЭСТЕТИКА и время

Московский государственный университет  
Философский факультет

В.П. КРУТОУС

# ЭСТЕТИКА *и время*

Книга  
взаимоотражений

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ  
2012





ИСТОРИЧЕСКАЯ  
КНИГА

УДК 18  
ББК 87.8  
К 846

**Рецензенты:**

*М. Т. Рюмина*, доктор философских наук, профессор  
(Российский национальный исследовательский  
медицинский университет им. Н. И. Пирогова);

*Д. А. Силичев*, доктор философских наук, профессор  
(Финансовый Университет при Правительстве Российской Федерации)

**Крутоус В. П.**

К 846 Эстетика и время. Книга взаимоотражений. – СПб.: Алетейя,  
2012. – 672 с.

ISBN 978-5-91419-645-2

В. П. Крутоус – известный эстетик, заслуженный профессор МГУ им. М. В. Ломоносова; на его глазах и при его участии прошел значительный этап в развитии философии искусства, эстетической мысли, начиная с конца 70-х годов XX века и по настоящее время. Некоторые характерные тенденции и закономерности этого этапа обобщены, осмыслены им на страницах данной книги. Основная идея всего труда обозначена в заглавии; это, во-первых, отражение «духа времени» в эстетических исканиях и концепциях теоретиков и, во-вторых, вклад самих мыслителей в дальнейшее развитие общества, его эстетической и художественной культуры.

Пристальное внимание автора к философско-эстетической и культурологической мысли прошлого органически сочетается с его обостренным интересом к самым актуальным, дискуссионным вопросам современности. Работы, печатавшиеся ранее, заново отредактированы автором специально для настоящего издания.

Книга адресована читателям, специализирующимся в области эстетики, истории и теории искусства, а также широкому кругу читателей, интересующихся процессами обновления и развития в указанных сферах духовной жизни.

**УДК 18  
ББК 87.8**

ISBN 978-5-91419-645-2



© В. П. Крутоус, 2012

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2012

*Светлой памяти моих родителей —  
Демчишиной Елены Григорьевны  
и  
Крутоуса Петра Никифоровича  
п о с в я щ а ю*

## ОТ АВТОРА

Эта книга сложилась из научных публикаций автора разных лет, преимущественно последнего тридцатилетия (1980–2010). В нее вошли не только журнальные статьи, отдельные тексты из сборников, монографий и учебных пособий, но и предисловия к книгам коллег, рецензии на них и др. Все это печаталось зачастую в малотиражных и малоизвестных изданиях. И вот появилась возможность представить их сегодняшнему читателю в доступном и относительно целостном виде. Для настоящего издания все тексты заново отредактированы автором.

Философская эстетика давно стала не только специальностью, но и, можно сказать, делом жизни автора; естественно, ей посвящено основное содержание предлагаемой книги. Вполне возможно, что на ее состав, содержание и даже манеру изложения повлиял род занятий пишущего — вузовского преподавателя, лектора. С 1975 года, когда профессор М. Ф. Овсянников предложил мне перейти к нему на педагогическую работу в МГУ, и по настоящее время моя жизнь связана с кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Существует мнение, что университетское образование должно концентрировать свое внимание на инновационном слое специального знания, быть максимально приближенным к переднему краю науки. Соглашаясь с этим, нельзя, однако, не добавить, что выпускник университета одновременно должен ощущать себя наследником богатейшей, многовековой истории философско-эстетической мысли. В соответствии с данным требованием строятся и читаемые в университете общие лекционные курсы. Последовательное проведение принципа историзма в сфере эстетического знания является традиционным для кафедры эстетики МГУ, основатель которой, М. Ф. Овсянников, был известным историком философии и руководителем многих фундаментальных

изданий по истории эстетической мысли. Этим замечанием, надеюсь, будут сняты возможные недоразумения относительно того, почему вопросам истории эстетики, зарубежной и русской, уделено в книге столь значительное место. Собственно, данный момент заявлен и в названии книги.

Искусство и вся эстетическая сфера — неотъемлемая составная часть культуры общества. В свою очередь, все происходящее в культурном пространстве процессы оказывают на них огромное воздействие. В наше время эта взаимосвязь стала особенно тесной и значимой. Достаточно напомнить об исключительной роли современных средств массовой коммуникации, опосредующих как производство, так и потребление произведений искусства; о нарастании глобализационных процессов и др. В результате эстетика все активнее проникает в смежные с ней области культуры и культурной рефлексии, едва ли не смыкается с ними. Эта тенденция отчетливо заявила о себе, в частности, в научных форумах и многочисленных изданиях, осуществляемых Государственным институтом искусствознания (г. Москва) под руководством Н. А. Хренова, заместителя директора данного института. В последние два десятилетия кафедра эстетики МГУ активно сотрудничает с НИИ искусствознания; в указанный взаимообогащающий процесс был вовлечен и автор этих строк. Результаты исследований и разработок «метаэстетического» характера представлены в заключительном разделе книги. Некоторые из освещаемых в нем тем подсказаны и поддержаны непосредственно Н. А. Хреновым, за что ему выражаю искреннюю благодарность.

За последнее 20-летие в России произошли радикальные перемены. Сменился социально-экономический строй. Обозначились иные ценностные ориентиры. Философы русской эмиграции «вернулись на родину», а коллеги из бывших республик Советского Союза оказались на «постсоветском пространстве», в ближнем или даже дальнем зарубежье. Размышляя над подобного рода событиями, над их преломлениями в сфере искусства, эстетики, гуманитарной культуры вообще, автор не отказывался от права занять в отношении их собственную позицию, признаться, порой довольно далекую от мейнстрима наших дней. Что делать — демократия обязывает...

Расположение материалов в разделах подчинено компромиссному сочетанию двух основных принципов — предметно-тематического и хронологического, с преобладанием, по ситуации,

то одного, то другого. Год публикации или же написания конкретного материала обозначен в конце его. В заключение приложена «Библиографическая справка» — список печатных источников тех статей и материалов, которые помещены в настоящей книге.

Автор выражает особую благодарность докторам философских наук М. Т. Рюминой, Е. Я. Басину, Д. А. Силичеву, В. Н. Самохину, В. И. Самохваловой, В. А. Попкову, Е. В. Щербаковой, в общении с которыми обсуждались различные аспекты содержания данной книги, а также всем, оказавшим неоценимую помощь в технической подготовке рукописи к печати — прежде всего, Лилии Анисимовой, кандидатам философских наук А. В. Белозеровой, А. Г. Рукавишникову, Я. С. Бороненковой, М. Б. Владимировой.

Книга адресована как специалистам, так и всем, интересующимся проблемами искусства, философии, эстетики и культуры. В первую очередь студентам и аспирантам университетов и других вузов — наследникам опыта и исканий старших поколений.



# РАЗДЕЛ I. ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ЕВРОПЫ И РУСИ-РОССИИ

---

## *Зарубежная эстетика*

---

### ЭСТЕТИКА «ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ»

«Философия жизни» — влиятельное направление европейской философии конца XIX и первой половины XX века. Ее наиболее известные представители — Ф. Ницше, В. Дильтей, А. Бергсон, Г. Зиммель, М. Шелер, О. Шпенглер и некоторые другие. Возникновение «философии жизни» явилось реакцией, с одной стороны, на несостоятельность построений классического идеализма, все более проникавшегося духом теоретических спекуляций, а с другой — на беспочвенные притязания позитивистской философии и науки — овладеть действительностью, опираясь исключительно на всемогущество разума, понятийного мышления. Всех представителей «философии жизни» объединяет антирационалистическая установка. В фундамент собственных размышлений о мире они помещают категорию «жизнь». Последняя понимается ими как некий поток, порождающий и определяющий все другие проявления человеческого бытия и духовной культуры, причем сущность жизни — иррациональна, интеллектуальными средствами она непостижима. «Философы жизни» стремятся преодолеть, снять резкое противопоставление субъекта и объекта, столь характерное для декартовской философии и науки Нового времени.

В воззрениях сторонников «философии жизни» особое значение приобретает учение о человеке (философская антропология). Эти мыслители апеллируют к целостному человеку и целостности его душевной жизни. Ориентация на категорию жизни выдвигает на передний план философствования такие понятия, как «переживание», «чувство», «инстинкт», «опыт», «интуиция», «понимание» и др. Другой приоритетной областью для представителей указанного направления явилась философия культуры.

Жизнь, согласно их представлениям, — это беспрестанный процесс становления, самоутверждения всего жаждущего осуществиться, быть, процесс его дальнейшего изменения и развития. Торжествующая жизнь взламывает все препятствия на своем пути,

даже те, которые когда-то были порождены ею самой, и тем более все те ограничения, которые пытаются наложить на нее разум, общепринятая мораль, религиозная традиция и др. Этим объясняется и приверженность «философии жизни» принципам историзма, и особый характер этого историзма — антисхоластический, утверждающий приоритет жизни по отношению к историческому познанию. Представителям «философии жизни» в высокой степени был присущ «рефлекс на новизну», чувство самозаконности всего нового и его неодолимости.

Вопросы эстетики составляют весьма значительный пласт в наследии представителей «философии жизни». И это не случайно. Искусство эти мыслители рассматривали как своего рода аналог или модель жизни, как наиболее аутентичное выражение ее сущности. Все они были не только ценителями, но и знатоками искусства, как классического, так и современного, людьми широко образованными, многогранно одаренными. Искусство и эстетика неизменно входили в сферу их самых насущных интересов. На их глазах нарастал глобальный кризис европейской культуры, протекало противоборство классического и неклассического типов художественного творчества, происходила смена эпохальных парадигм мировосприятия и мышления. Эти противоречивые, крайне болезненные процессы не могли оставить равнодушными представителей «философии жизни». Их эстетика явилась важной составной частью всестороннего осмысления ими кризисных и обновительных тенденций в культуре и искусстве конца XIX и первых десятилетий XX века.

Ниже мы рассмотрим вкратце эстетические учения наиболее крупных представителей «философии жизни» в отдельности.

**Ф. Ницше (1844–1900).** Об эстетике Фридриха Ницше говорить трудно, хотя бы потому, что выделить такую самостоятельную часть его учения — уже проблема. Ницше не является «чистым» эстетиком, у него нет специального сочинения с таким названием. Эстетические идеи немецкого философа составляют единый сплав с его онтологией, гносеологией, антропологией (учение о человеке и «сверхчеловеке» будущего), философией культуры, критикой морали, христианской религии и др. Но подобную синкретичность можно наблюдать не у него одного — в XIX веке, например, у С.Кьеркегора, Вл. Соловьёва, в XX-м — у М.Хайдеггера. Речь идёт, стало быть, о причастности Ницше к некоей духовной традиции, которая, кстати

сказать, ничуть не принижает эстетику, скорее напротив — обогащает и усиливает её, теснее связывая с целым комплексом философских и специальных дисциплин. Переходя к анализу эстетики Ницше, будем помнить об этой её изначальной особенности.

Одна из первых крупных работ Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) сделала его имя известным в Европе и в мире. Главный предмет этого сочинения — кризис европейской культуры последней трети XIX века. Современная культура находится, констатировал мыслитель, в состоянии упадка, декаданса. Это проявляется в нарастании настроений пессимизма и нигилизма (т. е. отвержения всех некогда авторитетных высших ценностей). Ницше был профессором классической филологии Базельского университета (Швейцария); он сравнивал положение современной ему культуры с реалиями Древней Греции и Рима. Почему эллинская культура, возведённая, как известно, на фундаменте рабства, насилия, жестокости, оказалась при этом в высшей степени продуктивной и цветущей, тогда как культура теперешней, столь просвещённой и демократической, эпохи обнаружила признаки болезненности и вырождения?

Ницше оказался проницательным и глубоким диагностом культурной аномалии своего времени. Одну из главных причин кризиса он увидел в нараставшем доминировании рационализма, рационалистических устремлений. Одностороннее упование на всемогущество разума способствовало выдвижению на передний план науки и морали, но оно же оказалось губительным для тех духовных сфер, где главенствующую роль играют инстинкты, эмоции, фантазия, образность (мифология, искусство и др.) Собственно, Древняя Греция тоже пережила свою эпоху рационализма — начиная с Сократа («сократизм», «эстетический сократизм»). Говоря о высшей продуктивности и цветении эллинской культуры, Ницше имел в виду как раз архаическую Грецию. И вот спустя более двух тысяч лет рационализация, достигнув крайних степеней, окончательно подавила инстинкты жизни, питавшие развитие культуры. Культура оторвалась от своих жизненных корней и оттого стала анемичной, худосочной, болезненной. В разрыве между культурой и жизнью — суть кризиса, резюмировал Ницше. Этот разрыв предстояло преодолеть.

Ключ к разгадке эллинского духа и цветущего состояния культуры Греции Ницше нашёл в соединении двух противоположных начал — *дионисического* и *аполлонического*. Название первого

произведено им от имени Диониса, бога плодородия, виноделия, безрассудства, экстаза. Название второго начала — от имени Аполлона, бога светоносного, гармоничного, предводителя Муз. Противоположность этих двух начал пронизывает всю жизнь до самых её глубоких основ, всю культуру и, конечно, искусство. Дионисизм и аполлонизм не только противоположны, но и дополнительные по отношению друг к другу. Дионисизм олицетворяет собой непосредственное раскрытие сущности жизни, аполлонизм — опосредованное её выражение. Аналогом, моделью дионисизма можно считать божественные опьянение, экстаз; аполлонизма — сон, полный видений и образов. В искусстве сферой проявления дионисизма являются так называемые «выразительные» искусства, прежде всего *музыка* (отсюда — «дух музыки»); аполлонизма — *пластические* искусства, «изобразительные», создающие мир видимых образов. Дионисическое начало, как непосредственное, оказывается в то же время глубинным, сущностным; аполлоническое же — явленческим, внешне-оформительным. Дионисизм включает в себе импульс к нарушению равновесия и деструкции (разрушение ради рождения нового, неотделимое от боли и страданий), он производит хаос и дисгармонию; аполлонизм, напротив, — создатель упорядоченности, согласия, гармонии. Светлые иллюзии, порождаемые аполлонизмом, нужны как флёр, набрасываемый на ужасы жизни, без этого такое зрелище было бы непереносимым для человека.

Изначально в греческом искусстве дионисическое начало, говорит Ницше, занимало подобающее ему место, находя своё дополнение в аполлонизме. Великим детищем синтеза обоих начал стала классическая трагедия — творчество Эсхила, Софокла. Заимствованные из мифов фабулы трагедий были полны дионисических проявлений жизни (преступлений, жестокостей, кровосмесительных связей и т. п.); первым героем греческой трагедии был сам Дионис, в дальнейшем рядом с ним встали как бы его двойники — характеры, отмеченные печатью дионисического безрассудства.

Ницше подвергает критике широко известную аристотелевскую теорию трагедии как слишком, по его мнению, рационализированную, ограничивающуюся обычными человеческими мерками. В своей собственной трактовке трагедии он заменяет аристотелевский «катарсис» («очищение» аффектов посредством страха и сострадания) понятием «метафизическое утешение». «Индивидуальность гибнет, но целое — природа, жизнь — торжествует»: вот суть

трагического переживания по Ницше. В трагическом чувстве присутствует, таким образом, не только скорбь, но и жизнеутверждающее начало. Подлинная трагедия преодолевает пессимизм.

Со временем наука вытеснила мифы, это обиталище дионисизма, подорвав тем самым глубинную основу трагического искусства. Это привело в Древней Греции к упадку трагедии (начиная с Софокла и особенно Еврипида), а в XIX веке — к общему кризису культуры. Спасение может заключаться лишь в полной реабилитации дионисического начала и в возрождении на его основе трагического пафоса древней культуры.

Из всего вышеизложенного Ницше делает два особенно радикальных вывода.

1) Итак, здоровая, торжествующая жизнь предполагает наличие дионисической основы, а эта последняя полной мерой представлена в *эстетическом* феномене, трагедии. Согласно Ницше, эстетический критерий адекватен полноте жизни, *моральный* же — узок и неприменим для её оценки. Мораль — человеческое установление, «природа не знает морали». Подобная абсолютизация эстетического ценностного критерия при одновременном отбрасывании критерия морального, нравственного обычно обозначается терминами «эстетизм», «эстетический имморализм». Автор «Рождения трагедии» несколько раз с вариациями повторяет одну и ту же формулу: «... Только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности...»<sup>1</sup>.

2) Современная демократизация и гуманизация общественной жизни, рассчитанная на охват благами цивилизации (всеобщее избирательное право, доступное для всех образование и пр.) значительных масс людей, неизбежно приведёт к упадку культуры. Исторический опыт античности показал, считает Ницше, что только социальное неравенство, только господство элитарного меньшинства могут составить реальный базис здоровой, полноценной, высокоразвитой культуры. Не случайно Г. Брандес, датский критик и историк общественной мысли, озаглавил свою статью о Ницше (одну из первых в ницшеане): «Аристократический радикализм». Сам Ницше нашёл это обозначение весьма точным и удачным.

Ницше один из первых среди европейских мыслителей обратил пристальное внимание на изнанку того безостановочного

<sup>1</sup> Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. Т. I. М.: Мысль, 1990. С. 75.

научно-технического и социального прогресса, который происходил на протяжении всего XIX века и который вызывал тогда всеобщий энтузиазм, эйфорию. Платой за этот односторонний прогресс стало измельчание самого человека. Развитие буржуазных отношений, расширение человеческих прав и свобод привело в действие механизмы массовизации. Выход на авансцену истории «человека массы» — явление исторически противоречивое; Ницше отреагировал на его негативные стороны и следствия, ведущие к нивелировке, усреднению личности. Под прессом машинной цивилизации «человек массы» часто терял последние остатки своей самостоятельности, руководствовался стадными инстинктами и становился удобным объектом для манипуляции. Кризис культуры и искусства оказался тесно связанным с кризисом человека. Главным виновником крушения человека философ объявил двухтысячелетнее воспитание человечества в духе христианства, сами «расслабляющие» принципы христианской морали — такие, как любовь к ближнему, вера в добро, во всеобщее братство людей и т. д. В качестве альтернативы такому разложению возникла ницшевская идея формирования «сверхчеловека», представителя высшей «расы». Вся философия и эстетика Ницше суть реакция на обезличивающие аспекты процессов массовизации.

За всем этим просматривался, однако, ещё более радикальный замысел философа. Занявшись вплотную критикой морали и религии, Ницше вышел на проблему ложных ценностей. Все высшие ценности — добро, красота, величие и т. д., — по его убеждению, сфальсифицированы, подтасованы в интересах массы «ослабленных», «истощённых». (Мы бы сейчас назвали такие ценности «идеологизированными»). Но каков сам механизм, порождающий ложные ценности, как его нейтрализовать и утвердить взамен ценности подлинные? — Ценности традиционно мыслились, говорит Ницше, как особый идеальный мир (наподобие мира «идей» Платона), мир первичный по отношению к жизни, задающий извне критерии для её оценки. В действительности, по Ницше, существует лишь один реальный, чувственный мир, и шкала ценностей должна определяться только им самим. Центральные понятия онтологии Ницше — «жизнь», «становление», «вечное возвращение», «воля к власти». Возрастание воли к власти образует восходящую ветвь жизни, ослабление — нисходящую. (Соответственно, на одном полюсе концентрируется меньшинство одарённых, сильных натур, на



противоположном — масса слабых, посредственных, безвольных). Ценностью, таким образом, следует считать лишь то, что усиливает жизнь и волю к власти; антиценностью, наоборот, то, что их ослабляет. Чтобы жизнь и основанная на ней культура получили неограниченный простор для своего развития, необходимо покончить с механизмом продуцирования ложных, фальсифицированных ценностей. Аксиология (учение о ценностях) должна, по замыслу Ницше, слиться с онтологией (учением о бытии), иначе говоря, самым непосредственным образом вытекать из неё. Именно таков глубинный смысл провозглашённого Ницше девиза: «Переоценка всех ценностей!» Это — центральный мотив всего его учения. Радикализм ницшевской постановки вопроса о переоценке всех ценностей уже более ста лет питает, поддерживает творческие дерзания новаторов как в философии, так и в искусстве.

Эстетические взгляды зрелого Ницше парадоксально противоречивы. Не будет преувеличением сказать, что в его учении одновременно представлены две альтернативные, противоположно ориентированные эстетики (или по крайней мере их зародыши). Такой дуализм обусловлен противоречивостью его исходных философских положений.

Одно из подтверждений тому — ницшевская трактовка оппозиции дионисизм/аполлонизм. Если в «Рождении трагедии» философ подчёркивает приоритетное, фундаментальное значение дионисического начала в культуре, то в других, позднейших его высказываниях главенствующая роль часто отдаётся противоположному началу — аполлонизму. Эта переакцентировка не в последнюю очередь связана с его концептом «сверхчеловека». Характеристика последнего у Ницше парадоксальна: «сверхчеловек» силён мощью своих природных инстинктов, которые он сам же — и это высшее проявление внутренней силы — способен обуздать, держать в узде. Ясно, что такая способность уже даёт перевес аполлонизму.

Вводя понятия дионисизма и аполлонизма, Ницше в «Рождении трагедии» делает специальную оговорку о том, что это прежде всего художественные инстинкты мировой воли, а потом уже векторы творческой деятельности человека. Здесь, безусловно, присутствует зародыш «эстетики природы», эстетики «объективной». Но тенденция, ведущая к охвату природы как упорядоченного целого, вскоре его уже не устраивает: на этом пути недалеко и до признания универсальных законов природы, общечелове-

ческой морали. И Ницше переходит на позиции другой эстетики, центрированной на человека, — психологической, биологической и т. п., в принципе — субъективной. «...О, ...царственная щедрость, с которой он (человек. — В. К.) осыпал подарками вещи, чтобы *обеднить* себя и себя чувствовать нищим!» «Всю красоту и возвышенность, какими мы наделили действительные и воображённые вещи, я хочу потребовать назад как собственность и произведение человека, как его прекраснейшую апологию», — писал Ницше<sup>1</sup>. Налицо явная антитетичность двух эстетик.

Искусство, по Ницше, — «необходимая для жизни иллюзия». Формула эта также внутренне противоречива. Если акцент ставится на слове «иллюзия», то культурный статус искусства, очевидно, не высок. Фабрикация иллюзий не может стоять в одном ряду со служением истине, с научным познанием. Но если иллюзия эта — «необходимая», то положение меняется. Тогда следует признать, что искусство выполняет важные функции — оно призвано сказать жестокую правду о человеке (сближаясь с научной истиной), попытаться предвосхитить тип человека будущего — «сверхчеловека». Характеристики искусства, выдержанные в таком ключе, можно нередко встретить на страницах сочинений Ницше.

«Наша эстетика оставалась покуда женской эстетикой в том смысле, что в ней только «восприимчивые» к искусству люди сформулировали свои наблюдения о том, «что есть прекрасное?», — писал Ницше. — Во всей философии до сегодняшнего дня отсутствует художник»<sup>2</sup>. В центре ницшевской эстетики находится именно субъект творчества. Как творец иллюзий, художник инфантилен и едва ли не презираем. Тесно связанный с психологией ушедших исторических эпох, он существует в разладе с современностью. Но это лишь одна специфическая точка зрения на него. С другой стороны, художник — обладатель пророческого дара, прорицатель будущего, и в этой своей ипостаси он велик. Как видим, образ художника предстаёт под пером Ницше в том же двойственном освещении, что и искусство в целом.

Гений, по Ницше, есть сгусток энергии, накапливаемой столетиями, а затем щедро и бесцельно излучаемой её обладателем в окружающее пространство. Едва ли не каждый крупный худож-

<sup>1</sup> Цит. по: Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 109.

<sup>2</sup> Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная Революция, 2005. С. 443.

ник — новатор, получивший признание, — вначале был в глазах общества изгоем, «преступником», «чандала». И лишь огромная внутренняя сила помогла ему утвердить себя вопреки всем и всяческим противодействиям. Художник — обладатель воли к власти творит от избытка сил. Истинного художника отличает от простых смертных не только гипертрофированная, на грани болезни, чувствительность, но и повышенная сексуальная энергетика. В отличие от многих других деятелей культуры, говорит Ницше, художники сохранили в себе силу природных инстинктов, через творцов искусства с нами говорит жизнеутверждающая сила первозданной природы. Этот возвышенный образ гениального одиночки, борца и пророка, философ противопоставляет образу жалкого художника-декадента, стремящегося стать кумиром масс и ради этого пресмыкающегося перед ними.

Ницше — писатель, поэт, музыкант, критик и философ в одном лице — пристально вглядывался в процесс исторического развития искусства, в инновации современной ему художественной культуры и стремился делать из этих наблюдений свои выводы и обобщения. Он подвергал резкой критике как искусство, ориентированное на запросы «верхов», так и искусство, создаваемое специально «для масс». Первые, констатировал он, хотят превратить серьёзное занятие — художественное творчество — в забаву, вторые просто профанируют его. Ницше творил в 70-е – 80-е годы XIX века (по 1888 год включительно, после чего произошёл срыв в душевную болезнь), тогда массовое производство и тиражирование низкопробной художественной продукции ещё не успело развернуться в полную силу, и можно только удивляться, насколько оперативно и проницательно отреагировал он на эти негативные процессы. (См., в частности, ницшевские «Смешанные мнения и изречения», 1879, афоризмы 146, 158, 169 и др., а также «Странник и его тень», 1879, афоризмы 170, 230, 278, 280, 288 и др.)<sup>1</sup>.

Нынешние теоретики и приверженцы постмодернизма в искусстве называют Ницше своим предтечей. И, надо сказать, не без оснований. Однако соединяющую их преемственную связь не следует понимать слишком прямолинейно и упрощённо. Двойственность, характерная для эстетики Ницше в целом, сказалась и в его отношении к сдвигу от классики к «нонклассике».

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Странник и его тень. М. 1994.

Такому радикальному мыслителю, как Ницше, апологету дионисизма, казалось бы, должно было импонировать искусство романтизма, не признающее никаких стеснений свободы самовыражения художника. На деле мы видим иное. Ницше выступил с резкой критикой романтизма, традиции которого ещё были живы во второй половине XIX века. В период философской зрелости он отверг творчество Рихарда Вагнера — своего бывшего кумира, которого теперь он считал одновременно поздним романтиком и декадентом. (см. Казус Вагнер. Проблема музыканта. 1888). Искусство романтизма философ отвергал, во-первых, как слишком экзальтированное, эмоционально «растрёпанное» и, во-вторых, как грешащее дешёвыми эффектами ради завоевания благосклонности публики. И то, и другое было чуждо Ницше.

При этом Ницше с неизменным уважением говорил о «классическом стиле», «классическом вкусе». Он высоко ценил организующую функцию художественной формы, и нигилистический отказ от нее считал признаком упадка. Подлинное искусство, согласно Ницше, должно быть сдержанным, если угодно — суровым; оно должно ставить себе определённые ограничения и само же, за счёт высокого мастерства художника, преодолевать их. Идеалом для немецкого мыслителя был «большой стиль», главные признаки которого — цельность образно-эмоционального содержания при полном безразличии к одобрительной или неодобрительной реакции на произведение со стороны публики. Так что в определённом аспекте, ракурсе Ницше — эстетик достаточно классичен, традиционен.

Но в его наследии присутствует и противоположная эстетическая установка — радикально-инновационная, авангардная. Изначально присущая его учению элитарная тенденция, развиваясь, приводила его к всё большему сужению круга адресатов искусства; в пределе художник должен был творить лишь для немногих равных себе — художников же. В искусстве такого рода открывалось необозримое пространство для экспериментирования, для самовыражения в радикально обновлённых формах. Как раз на этом пути Ницше предвосхитил многие принципы и приёмы искусства модернизма и постмодернизма. Приведём в подтверждение три небольших фрагмента из «Смешанных мнений и изречений».

Афоризм 113: *«Самый свободный писатель»*. Для Ницше это — Лоуренс Стерн, создатель знаменитых романов «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие». «Стерн — выдаю-

щееся исключение из того, чего требуют от себя все писатели-художники, напр.: выдержанности, законченности, характера, устойчивости взглядов, простоты, приличия в тоне и выражениях». Ницше как будто набросал обобщенный портрет художника-постмодерниста наших дней.

Афоризм 126: *«Прежнее искусство и современная душа»*. «Положим, вдруг воскрес бы Бетховен и перед ним прозвучало бы какое-нибудь из его произведений, видоизменённое в духе современного вдохновения и нервной тонкости... Бетховен, вероятно, долго колебался бы, призывать ли ему благословение или проклятие, но, наконец, может быть, сказал бы: «это — ни «я», ни «не-я», это что-то третье ... Слушайте же это произведение, которое так трогает вас; ещё Шиллер сказал, что право принадлежит живущим; пользуйтесь же своим правом, а мне не мешайте вернуться в преисподнюю». — Сегодня свободное, творчески-игровое отношение к классике составляет один из кардинальных принципов постмодернистской эстетики. А написано это в 1879 году.

Афоризм 156: *«Имя на заглавном листе»*. «...Раз автор выдаёт себя на заглавном листе — читатель распускает квинтэссенцию (книги. — В. К.) в личном, даже в интимно-личном, и цель книги не достигается. Гордость разума в том, чтобы — не быть уже индивидуальным». — Эти строки мог написать, например, постструктуралист Ролан Барт, или любой из теоретиков постмодернизма, провозгласивших «смерть субъекта».

Естественно, не все положения философии и эстетики Ницше для нас бесспорны. Крайностью, хотя и объяснимой, представляется нам его «аристократический радикализм». Выдвинутый им принцип «эстетического имморализма», эстетического оправдания преступлений подверг критике уже Томас Манн и другие серьёзные мыслители XX века; для деятелей христианской культуры он совершенно неприемлем. Но главное — не в этих или каких-то ещё пунктах расхождений между Ницше и его нынешними читателями. Ницше прежде всего — великий *проблематизатор* всех тех положений в философии, эстетике, искусствознании, которые без достаточно-го основания были сочтены самоочевидными, аксиоматическими, незыблемыми. Никакие оговорки неспособны заслонить тот факт, что эстетика Ницше представляет собой настоящую сокровищницу тонких наблюдений и плодотворных обобщений, — на сегодняшний день, правда, ещё недостаточно изученную и осмысленную.

**В. Дильтей (1833–1911).** Хотя между учениями Вильгельма Дильтея и Фридриха Ницше нет непосредственной преемственной связи, типологическое сходство между ними, несомненно, существует. Оба мыслителя исходят во всех своих теоретических построениях из единого начала, обозначаемого понятием «жизнь». В наследии каждого из них центральное место занимают антропология и философия культуры. В творчестве Дильтея эти два раздела особенно тесно связаны между собой.

Человек, по Дильтею, деятельное существо. Все объекты культуры — его творение. Человек, далее, существо двойственное. С одной стороны, он часть природы, с другой — средоточие духа. Кроме этой радикальной двойственности, в нём заключено немало и других противоречий. Как существо общественное, человек детерминирован воздействием окружающей социальной среды; но он же внутренне свободен в проявлениях своей воли. По совокупности детерминирующих факторов никогда нельзя однозначно предсказать линию поведения человека в данных обстоятельствах, его собственные решения и поступки. Человек пластичен и историчен, он изменяется вместе с развитием общества, но остаётся представителем одного и того же рода *homo sapiens*.

Уникальность и сложность положения человека в мире делает постижение его сущности задачей огромной трудности. Не случайно в учении Дильтея приоритетное место начинают занимать вопросы *методов* познания — как общие философские установки, интенции, так и, в особенности, методы гуманитарных наук, изучающих самого человека и его «рукотворный» мир. Ради того, чтобы по-новому осветить вопросы антропологии и философии культуры, Дильтею приходится углубляться в самые основы философского знания — в сферы онтологии, гносеологии, аксиологии и др.

У Дильтея есть серьёзные заслуги в преодолении кризиса европейской культуры конца XIX — начала XX веков. Вместо привычных для рационализма категориальных средств («универсум», «система», «идея» и т. п.) он ввёл в свою антропологию и философию культуры новые фундаментальные понятия: «жизнь», «переживание», «опыт», «чувства (эмоции)». «Жизнь» — это тот способ, которым реальность дана мне, человеческому индивиду. В ней объективное и субъективное сплавлены. Так, гибель близкого человека и моя душевная боль, с этим связанная, — нечто целостное, единое.



Жизнь протекает во времени, она имеет внешнюю и внутреннюю стороны. Первая наблюдаема и изучаема объективными методами, вторая воспринимается внутренним взором, познаётся методом интроспекции. «Переживание» — локальная единица жизни, взятая с акцентом на внутреннюю её сторону, целостный психический комплекс. Здесь каждое душевное движение, каждый оттенок чувства соотнесены с целым. Любое из них — «собственность» некоего Я, определённого личностного сознания.

Человек не ограничен актуальным, текущим переживанием; благодаря памяти с ним соединяются прошлые переживания, обогащая, углубляя его. Так формируется *опыт* жизни — неотъемлемое достояние каждой конкретной личности. Предельным по масштабу обобщением опыта индивидуальной жизни является духовная биография данной личности.

Переживание, осознаваемое субъектом, соотносимое им с прошлыми впечатлениями, а также с прогнозируемыми будущими переживаниями, приобретает *значение* (*значимость*), ценность. Постепенно в ходе жизни у человека складывается ощущение полноты либо обеднения жизненного процесса. Этот момент особенно важен для понимания искусства; последнее, по Дильтею, связано с возрастанием «чувства жизни».

Возможности традиционной науки в постижении сущности жизни и других связанных с ней реалий Дильтей считал принципиально ограниченными. Жизнь в глубинной своей сути — иррациональна, человеческая личность, её характер — тоже. «...Всякое большое поэтическое создание иррационально, несоизмеримо в самом сердце своём — словно сама жизнь, которую оно передаёт»<sup>1</sup>. Но, порицая позитивистский дух науки своего времени, её притязания на успешную и скорую разгадку всех тайн бытия, Дильтей сам остаётся сыном XIX века — «века науки». От научных методов познания человека и его мира он не только не отказывался, но, напротив, именно с ними связывал перспективу дальнейшего прогресса человековедения. Трудность заключалась лишь в том, полагал он, чтобы вернее определить истинные возможности каждой из наук и вооружить их наиболее адекватными, эффективными методами.

Провозгласив радикальное отличие «наук о духе» от «наук о природе», Дильтей отвергал любые попытки строить гуманитарное

---

<sup>1</sup> Дильтей В. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. IV. М. 2001. С. 396.

знание по типу естественнонаучного. Объекты культуры — нечто иное в сравнении с предметами неодушевлённой природы. В произведениях культуры человек объективирует свой целостный духовный мир. За произведением искусства, например, всегда стоит (угадывается) его создатель — творческая личность. И если в познании предметов естественных наук главным инструментом является метод причинного *объяснения*, то для постижения явлений культуры нужен особый, индивидуализирующе-«вчувствующий» метод — *понимание*. «...Значение жизни, как и значение внешней действительности для них (традиционных наук. — В. К.) вовсе недостижимо. Таковое содержится в жизненном опыте — индивидуально и субъективно»<sup>1</sup>. Дильтей внёс весомый вклад в разработку *герменевтики* — научной дисциплины о творческом истолковании и понимании явлений культуры, которая в XX-м — начале XXI веков получила самое интенсивное развитие.

Основанием всего комплекса наук о духе должна стать, считал Дильтей, психология. Но традиционная «объяснительная» психология для этого явно не годилась. Она обычно начинала исследование с самых элементарных проявлений психической жизни человека, ещё непосредственно связанных с физическими стимулами, физиологией ощущений и т. п. До высших форм духовной жизни такая наука либо попросту «не добиралась», либо сводила (редуцировала) высшие проявления к сумме низших. Старой психологии Дильтей противопоставил новую, *описательную психологию*, обоснованную им в своём одноимённом труде. Описательная психология всегда исходит из целого душевной жизни человека, из приоритета личностного начала, сознания Я. Философию, искусство, науку, религию и другие культурные сферы она рассматривает как объективации духовной жизни всего общества — формы «объективного духа».

Дильтей, как мы видим, — выдающийся реформатор философского знания и всего громадного здания гуманитарных наук, наук о духовной культуре человечества. В этом общем русле он предпринял попытку реформировать на обрисованных выше новых началах и эстетику.

Дильтей считает неприемлемой для себя, безнадежно устаревшей традиционную «эстетику сверху» — метафизическую, спекулятивную (включая сюда эстетику немецкого классического идеа-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 418.

лизм). Он ставит ей в вину стремление вывести критерии оценки конкретных эстетических и художественных явлений из единых априорных первоначал. Обычно высшим оценочным критерием объявляется «идеально-прекрасное». Но такое предельно общее мерило является безжизненной абстракцией, укладывающей всё многообразие оцениваемых объектов в некое прокрустово ложе. Продолжением того же коренного порока «эстетики сверху» является её пренебрежение спецификой отдельных искусств, тенденция к подверстыванию всего конкретного, частного — под общее.

Но Дильтей выступил критиком и «эстетики снизу» в том её виде, какой она обрела в XVIII и XIX столетиях, будучи наиболее рельефно представленной в трудах Г. Хоума и Г. Фехнера. Эта эстетика путём микроанализа устанавливает соответствие между мельчайшими оттенками эстетического впечатления, с одной стороны, и какими-либо частными особенностями предмета, вызвавшего этот эмоциональный отклик, — с другой. Этими элементарными соотношениями «эстетика снизу», по существу, и ограничивается.

Но как же провести корабль современной по духу эстетики между Сциллой спекуляций и Харибдой аналитизма? «...Для того, чтобы эстетика заняла более здоровое отношение к ...живым устремлением современного искусства, вовсе не нужно какого-то создания эстетической науки заново, — пишет Дильтей. — Ибо сами эти художественные устремления должны были искать для себя ясности относительно истинной природы отдельных искусств и применяемых ими средств. Они уже должны были создавать себе эстетические принципы. Не надо только искать эстетику нашего века в компендиях и толстых учебниках»<sup>1</sup>. Эстетика Дильтея, таким образом, представляет собой естественное продолжение рефлексии самих художников, творящих в различных видах искусства, относительно предпосылок и основ своего творчества. Художественно-образная и философско-теоретическая мысль по поводу искусства, критериев эстетических оценок и т. д. у Дильтея максимально сближены. Иногда они, констатирует он, счастливо сочетаются в одном лице (Гёте, Шиллер, Лессинг и др.).

Такой эстетике не грозит отрыв от художественной конкретики — она является её осмыслением и обобщением. В этом смысле эстетика Дильтея тоже «эмпирическая», но в ином, нежели у Фех-

<sup>1</sup> Дильтей В. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. IV. М. 2001. С. 443–444.

нера, обновлённом смысле. Не случайно Дильтею так импонировало название, да и внутреннее содержание труда его соотечественника Готфрида Земпера — «Практическая эстетика». Особенно была ему близка идея синтеза искусств. Последний не создаётся, по мысли Дильтея, чисто волевым усилием художника. Между различными видами искусства существуют моменты объективной общности. Именно их выявляют и используют наиболее универсальные мастера и теоретики искусства (как Земпер), предвосхищая обновление форм в целом комплексе искусств, подготавливая изменение художественного сознания всего общества.

В наши дни нередко проводится разграничение (увы, не всегда корректное) между эстетикой «имплицитной» (как бы растворённой в тех или иных конкретных областях знания или художественного творчества) и «эксплицитной» (разрабатываемой на собственной, философско-теоретической основе). К какому типу можно отнести эстетику Дильтея? Назвать её имплицитной «эстетикой художников», «практиков» можно лишь с большой натяжкой, упрощая суть дела. Определение «теория среднего уровня» также представляется неадекватным. Обосновываемая Дильтеем эстетика есть сплав, синтез философского и конкретного искусствоведческого знания. Это «эстетика художников и мыслителей» — одновременно.

Дильтеевская реформа эстетики включала в себя переориентацию этой дисциплины с анализа перцепции (восприятия) на изучение художника, субъекта творчества, и самой художественно-творческой способности прежде всего. Другие разделы теории должны были быть согласованы с решением этой главной задачи. В методологическом отношении эстетика Дильтея — *психологическая* (в духе его «описательной психологии»).

Главной составляющей творческой способности художника Дильтей считает *воображение*, уделяя ему особое внимание (в частности, в своей работе «Воображение поэта. Элементы поэтики», 1887). Воображение опирается на реальный жизненный опыт творца, но предполагает «трансценденцию» (выход за его пределы), в мир творимых образов, где фантазия ничем житейским не скована. Для объяснения работы творческого воображения очень важен *принцип игры*. Он включает в себя, во-первых, «незаинтересованность» (термин Канта) — отход от практических целей, во-вторых, высочайшую степень свободы в комбинировании фрагментов опыта и, в-третьих, субъективное удовлетворение от рас-

кованности, свободы творчества, наслаждение самим процессом воображения.

Работа воображения тесно связана не только с представленной стороной переживаний, но и с их эмоциональной стороной (чувствами). *Чувства* заключают в себе определённый энергетический заряд, они выполняют побудительную функцию, ищут своего продолжения в действиях. Естественным выходом для энергии чувства является *выражение*. В реальной жизни чувство может выразиться в волевом действии, в поступке. В искусстве активность воли заторможена и чувство разряжается в образах фантазии. Нетождественность чувства и его выражения, а также тот факт, что непосредственно мы воспринимаем только выражение, рождает проблему *символа, символизации* в искусстве. Художественный символ есть для нас обозначение стоящего за ним переживания, испытанного художником. Символ нуждается в активной, творческой интерпретации со стороны реципиента.

В связи с анализом художественного воображения Дильтей не раз обращается к такому важному его аспекту, как «вчувствование» в воспринимаемый объект, «одушевление» неодушевленного (на языке современной науки — эмпатия). Для поэта, художника вся природа — одушевлена. «Наконец, в поэте может иметь место и своего рода раскол личности, самости, преобразование его в иную личность»<sup>1</sup>. Без развитой эмпатической способности невозможно также полноценное эстетическое восприятие.

Анализируя творческую способность художника, Дильтей обращает внимание на то, что она часто граничит с такими психическими состояниями, как сон, гипноз и даже безумие. Сходство или родство проявляется здесь, в частности, в такой силе художественного воображения, которая превращает фантомы почти что в подлинную, осязаемую реальность для их творца. Одушевляющее вчувствование (эмпатия) может доходить до утраты художником своего Я. Словом, грань между высшей степенью художественной одарённости и патологией при определённых условиях может оказаться стёртой.

Для объяснения творческой деятельности художника («гения») Дильтей привлекает достижения таких наук, как социология, история, социальная психология. Общество постоянно изменяется,

---

<sup>1</sup> Дильтей В. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. IV. М. 2001. С. 338.

развивается; соответственно, изменяются и общественные настроения, чувства людей, эстетические вкусы. Устойчивые социально-психологические комплексы образуют «дух эпохи». Его-то и призван прочувствовать, пережить и выразить в образах творческой фантазии настоящий художник. Кстати, «дух эпохи» у Дильтея не существует отдельно от «гения». Именно благодаря последнему он конституируется и получает своё адекватное выражение. Художник активно участвует в формировании идеала человека, характерного для данного общества.

В этой связи Дильтей придаёт большое значение мировоззрению художника как основе его творческой индивидуальности и созданных им творений. В его книге «Переживание и поэзия» (1905) проанализированы мировоззренческие основы творчества крупнейших немецких художников слова (Лессинг, Гёте, Гельдерлин и др.). На конкретном материале их творчества сделана попытка выявить исторические закономерности развития немецкой литературы XVIII–XIX столетий<sup>1</sup>. При этом в воззрениях Дильтея на искусство нет никакого разрыва между «идейным содержанием» (сам он воспринимал этот термин иронически) и конкретикой тех средств, которыми данное содержание выражено. Художественное творчество, в понимании Дильтея, растёт «снизу», из полного овладения материалом, в котором объективирует свои переживания художник. В «поэзии» (художественной литературе) это — слово. Вообще же каждый вид искусства имеет свои качественные особенности, свои преимущества и свои границы.

Искусству, согласно Дильтею, принадлежит исключительно важная роль в обществе. Главная функция искусства (и литературы — «поэзии» — как его ведущего вида) состоит в том, чтобы повышать в нас чувство жизни, ощущение её полноты. Искусство возбуждает в человеке множество переживаний и одновременно стимулирует их осознание, осмысление. Ключевую роль здесь играет масштаб личности художника, с творениями которого мы общаемся, настраиваясь на волну его духовной жизни.

Термин «эстетические категории» у Дильтея практически отсутствует. Прекрасное, возвышенное, смешное, трогательное и т. д. для него не понятия в собственном смысле слова, а устойчивые комплексы чувств, типовые «настроения». То есть эстетические категории получают у Дильтея чисто психологическую трактовку.

<sup>1</sup> См.: Акиндинова Т. А. Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л. 1984.

Дильтей специально останавливается на вопросе о правомерности и целесообразности воплощения в искусстве негативных чувств, вызывающих у воспринимающих «неудовольствие». Ориентация художников на одно только прекрасное и смежные с ним чувства отвергается им, как приводящая к тривиальному гедонизму. Гений всегда стремится открыть в опыте жизни нечто новое, он думает не только и даже не столько о красоте, сколько о правде. Он вынужден затрагивать самые разные стороны жизни, не исключая и безобразного. Дильтей считает естественным сочетание в искусстве самых различных видов «удовольствия» и «неудовольствия». «Присущее злу возвышенное — это *демоническое*, — пишет он. — Так что, в конце концов, возвышенно даже и ужасно злое». В случае демонического, когда человек «сам уподобляется стихийной силе природы» и ведёт себя, «словно дикий зверь», «к ... смешению возвышенного, трагического и злого может... присоседиваться и безобразное. Тогда задеваются сами границы эстетического впечатления»<sup>1</sup>. Но самостоятельное существование в искусстве безобразного, тем более — его торжество, в эстетике Дильтея всё же не допускается. Любые противоборства чувств, любые их диссонансы должны получить в конце концов гармоническое разрешение.

Со времён Дильтея и до наших дней не утихает спор вокруг трагического «катарсиса». Если он означает некое примирение сторон, начал, то не есть ли это смягчение суровой правды жизни, сплошь и рядом не знающей равновесия добра и зла? В размышлениях Дильтея на эту тему можно найти намётки нетривиальной трактовки катарсиса, дающей ариаднину нить и современным исследователям трагедии. «...Пусть бы даже таковое («умиротворённое состояние». — В. К.) заключалось лишь в мысли, что возвышается над жизнью»<sup>2</sup>, — пишет он. Возвышение конечного состояния сознания зрителя трагедии над исходным его состоянием — вот суть катарсиса, а не пресловутое «примирение», которое, конечно, совершенно необязательно. Катарсис, согласно данной дильтеевской трактовке, — понятие психологическое, семантическое и смысловое. Оно предполагает обретение зрителем своеобразной «трагической мудрости».

*Стиль* также получает у Дильтея психологическую интерпретацию. От силы творческого воздействия данного художника на

<sup>1</sup> Дильтей В. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. IV. М. 2001. С. 392–393.

<sup>2</sup> Там же. С. 334.

других творцов искусства зависит, многие ли последуют за ним, образуя стилевое течение.

Приверженность Дильтея принципу историзма получила рельефное выражение в его отношении к новейшим явлениям искусства. Глубокий знаток и ценитель классики на удивление терпим и доброжелателен к художественным исканиям авангарда конца XIX века. — В наше время преобладают социально-критические настроения, говорил он, это порождает в писателях, художниках желание бросать в лицо своим современникам самую жестокую правду об обществе и о человеке. Такому воззрению оказывается созвучен французский натурализм (романы Э. Золя и др.). Натуралистические тенденции возникают всегда на переломе эпох, напоминал он. «Так и сегодня идут поиски новых средств для нового эстетического воздействия». Однако, Дильтей всё же выражает надежду, что натуралистический этап окажется не слишком продолжительным, что со временем «теория животности человеческой природы, серый призрак, бродящий в нашей литературе и делающий её столь мрачной, исчезнет из неё»<sup>1</sup>.

Не отвергать априорно непривычное, новое в художественной практике, а постараться понять его и объяснить, исходя из изменений «духа времени», — такой завет оставил Дильтей эстетикам и искусствоведам последующих поколений.

Эстетику Дильтей рассматривает как важный компонент в общей системе культуры, сопоставляя её с теорией морали, религиозоведением и другими смежными духовными областями. Эстетическую сферу общества составляют, взаимодействуя друг с другом, четыре исторически развившихся образования: литература и искусство — художественная критика — публика — эстетическая рефлексия, теория. Состояние каждого из этих звеньев сказывается на состоянии остальных и всего целого. Высокий накал эстетической рефлексии создаёт в обществе атмосферу, наиболее благоприятную как для творческой деятельности художника, так и для активизации публики, процессов восприятия искусства. Имевшие место в прошлом эпохи расцвета искусства были в значительной мере обусловлены интенсивным развитием эстетической теории. В последние же десятилетия XIX века, считал Дильтей, эстетика временно сдала, ослабила свои позиции, и взаимодействие внутри «четырёхугольни-

---

<sup>1</sup> Дильтей В. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. IV. М. 2001. С. 488, 489.



ка» расстроилось. Задача состоит в том, чтобы путём повышения уровня эстетической теории воздействовать на всю четырёхзвенную эстетическую сферу, оживить и оздоровить её.

При всех своих многочисленных достоинствах, которые мы старались подчеркнуть выше, эстетика Дильтея не лишена и мест, уязвимых для критики, выглядящих ныне анахронизмом. Так, мыслитель считает кардинальной трудностью на пути исторического познания искусства соединение в нём временного и вечно-го, исторически-локального и общезначимого. Предлагаемое же Дильтеем теоретическое объяснение этого феномена, к сожалению, оказывается парадоксальным, антиномическим. С одной стороны, искусство исторически развивается вместе с «духом времени». С другой стороны, существует, согласно его представлениям, неизменная, всегда себе равная «природа человека», требующая от художника соблюдения незыблемых эстетических «законов», «норм», «правил». Но психологически интерпретированные законы Дильтея в принудительности своей ничем не лучше критикуемых им «элементарных эстетических законов» Г. Фехнера. Предмет социальной психологии, получается, исторически изменчив, предмет же индивидуальной «описательной психологии» (= природа человека) — неизменен и вечен. «Описательную» психологию Дильтей, вопреки логике всего своего учения, считает фактически естественнонаучной дисциплиной.

Другой существенной слабостью эстетики Дильтея является недостаточно глубокая разработка им понятия «форма», имеющего для искусствознания кардинальное значение. Выразительную форму немецкий мыслитель понимает как *форму чувства*, переживания. Перелив переживаний творящего в душу воспринимающего происходит как бы «от сердца к сердцу», на чисто психологическом уровне. Сегодня мы хорошо знаем, что художественная форма — понятие не только структурно-психологическое, но и ценностно-смысловое, социокультурное. В процессе художественного формосозидания происходит интенсивнейшее смысловое обогащение исходного психического опыта творца; личностное содержание преобразуется в личностно-сверхличностное, общезначимое. Раскрыть эту сложную диалектику художественной формы Дильтей, ограниченный уровнем гуманитарного знания своего времени, не сумел. На его объяснениях ещё лежит печать психологического натурализма, «наивного» психологизма.

Наконец, Дильтей явно отдавал предпочтение «высоким» жанрам искусства. Что касается жанров «низких», «массовых», то о них он отзывался пренебрежительно, не считая их достойными внимания серьёзной науки. То была ещё одна историческая ограниченность его воззрений.

В целом же эстетика В. Дильтея, как и всё его учение, оказала огромное позитивное воздействие на развитие последующей эстетической мысли, в том числе и нашей отечественной. Особенно многим обязан Дильтею автор ныне широко известной «эстетики словесного творчества» — М. М. Бахтин.

**А. Бергсон (1859–1941).** В истории философии неоднократно проводилась аналогия между проявлениями духа и атрибутами органической жизни, живого. Дух всегда пребывает в процессе изменений, метаморфоз, в состояниях поиска, творчества нового. Но такова же и органическая жизнь. Неудивительно поэтому, что Анри Бергсон в обстановке культурного кризиса рубежа XIX и XX веков обратился к проблемам биологии, эволюционному учению, к философским основам наук о живом. Его наиболее известная философская работа озаглавлена: «Творческая эволюция» (1907). При этом французский мыслитель всегда стремился вывести нить своих базисных исследований к проблемам духовным. Этот оригинальный представитель «философии жизни» внёс значительный вклад в развитие эстетической и художественной мысли своего времени и всего последующего периода вплоть до начала XXI века.

Задумавшись над тем, верно ли позитивистская философия и наука понимают сущность жизни (а, следовательно, и духа), автор «Творческой эволюции» давал на этот вопрос отрицательный ответ. В научных исследованиях ускользает, омертвляется, полагал он, то главное, что присуще жизни и духу, — динамика, непрестанное становление, творчество нового. Одну из главных причин такого положения философ видел в игнорировании либо искажённой, упрощённой интерпретации — *времени*. Пространственные представления у «человека разумного» довлеют над временными и извращают эти последние. Между тем пространственность — характеристика косной материи, тогда как время — царство духовно-деятельного начала. Векторы материи и духа направлены в противоположные стороны. Материи присуща тенденция к упрощению и разрушению, духовное же начало влечёт первоэлементы бытия к менее вероятным состоя-

ниям, к усложнению, к созданию живого и его обновлению. Жизнь есть процесс постоянного противоборства пространственности и временности, материи и духа. Духовное начало в целом подчиняет себе материальное, впрочем, не всегда с гарантированным успехом. Сущность времени, как и жизни, — творческая. Жизнь включает в себе творческий импульс, в терминологии Бергсона — «жизненный порыв». Время есть непрерывное становление, оно необратимо: прошлое, с одной стороны, и неведомое, непредсказуемое будущее, с другой — принципиально асимметричны.

Сегодня нам хорошо известно, что европейская и мировая философская мысль совершила серьёзный поворот в сторону углублённого изучения природы времени. Бергсон стоял у самого начала этого поворота<sup>1</sup>. Как видно из предыдущего, французский мыслитель довольно близко подошёл к ряду положений, развиваемых ныне синергетикой — наукой о сложных самоорганизующихся системах<sup>2</sup>. Общий адогматический пафос философии Бергсона, её устремлённость к выражению динамики жизни и духа оказали значительное воздействие также на деятелей искусства и эстетическую мысль XX века.

Что касается времени, то оно получает у французского мыслителя психологическую интерпретацию. Центральным понятием бергсонизма является «длительность» (фр. *durée*), или «конкретное время», — протекание психического процесса во времени. Но это, в представлении Бергсона, не пустое дление, а время созидательное, творческое, заполненное «изобретением» нового. Единство сознания личности обеспечивается механизмами *памяти*.

Возникновение искусства модернизма на рубеже XIX и XX веков сопровождалось отказом художников авангарда от классического принципа мимесиса («подражания» объектам внешнего мира) и, соответственно, переносом внимания художника-творца на постижение субъективной реальности. Бергсоновское учение о «длительности», об активной, конструктивной роли памяти оказалось глубоко созвучным этим инновационным художественным устремлениям.

Важным моментом философско-эстетической концепции Бергсона является разграничение им утилитарного и неутилитарного отношений человека к миру. Там, где человеком движут утилитар-

<sup>1</sup> См.: *Симаков К. К* генсалогии реляционно-генетической концепции времени / Свободная мысль — XXI, 2003, № 4.

<sup>2</sup> См.: *Пригожин И.* Конец определенности. Ижевск, 2000.

ные, практические интересы, он полагается на *интеллект*, разум. Интеллект даёт ему предельно упрощённую картину действительности, но зато обеспечивает возможность эффективного, полезного действия. Познавательные ресурсы интеллекта, по Бергсону, ограничены. Подлинные эмоции, переживания, составляющие содержание жизненного процесса, «длительности», ему недоступны. Сам человеческий язык, приспособленный для трансляции общего, усреднённого содержания, непригоден для схватывания индивидуализированных психических процессов. Проникнуть в них можно только с помощью *интуиции*. Как понятие жизни, так и понятие интуиции призвано у Бергсона снять противостояние объекта и субъекта. В акте интуиции субъект сливается с объектом. Понятие «вчувствование» (эмпатия) занимает важное место в эстетике Бергсона. Мгновения непосредственно-интуитивного постижения жизни редки и непродолжительны; каждый раз они требуют от субъекта внутреннего энергетического импульса, усилия воли. Но именно в эти мгновения личность прозревает истинную реальность жизни — неповторимую эмоцию, напряжённое индивидуализированное переживание. В силу всего сказанного Бергсона справедливо считают одним из классических представителей интуитивизма, или интуиционистского иррационализма.

Нельзя не отметить попутно, что бергсоновская критика рационализма, вполне оправданная в принципе и особенно насущная в период господства позитивизма, незаметно переходит в тотальную критику разума, интеллекта. О взаимодополнительности интуиции и интеллекта, о какой-то сбалансированности этих познавательных средств говорить здесь не приходится. Но такова вообще особенность «диалектики» Бергсона. Выделяя какие-либо парные понятия, фиксирующие реальные противоположности, он в дальнейшем возвышает одно из них за счёт умаления другого — возвышает дух за счёт материи, время за счёт пространства, интуицию за счёт интеллекта и т. д. На эту особенность метода французского мыслителя необходимо всегда делать соответствующую поправку.

Искусство для Бергсона — важнейшая из сфер духа, духовного творчества. В самом своём существе оно противоположно жизненной практике, а также состоящим у неё на службе разуму и науке. Для них истинная, живая, динамичная суть жизни неуловима и невыразима, она остаётся скрытой где-то в глубине. Чтобы добраться до неё, необходимо проникнуть под житейскую накипь, состоящую

из всего практически — упрощённого, усреднённого, ходячего. Только интуиция позволяет прорваться через всё опосредованное — к непосредственному, живому. В этом состоит великая миссия гения, гениального художника. Читатели, зрители и т. д. воспринимают не столько добытое гением содержание, сколько само приложенное им духовное усилие. Они вслед за ним совершают нечто подобное, открывая неизведанные, глубинные психические пласты в самих себе. Искусство — незаменимое средство нестандартизированного, незаштампованного самопознания людей.

Эстетика и философия искусства Бергсона выступают как бы продолжением его учения о человеке. Антропология и эстетика у него тесно связаны между собой. В качестве общего для них метода исследования он избирает психологию, науку о внутреннем мире личности.

Виды и роды искусства отличаются тем, считает Бергсон, какую сторону или часть человеческой души они раскрывают. Художник, как правило, имеет склонность к творчеству в каком-нибудь одном виде искусства. Художник живёт в реальном мире и питается впечатлениями своей повседневной жизни. Но в его распоряжении есть средства преодоления ограниченности всякого житейского опыта. Это, во-первых, углубление в свой собственный внутренний мир и, во-вторых, безграничное творческое воображение. Бергсон говорит о комической, трагической и т. д. фантазии поэта (драматурга), артиста. Художник создаёт свой собственный, воображаемый мир, который сродни сновидениям, грёзам, гипнозу и который подчиняется особой «логике воображения». Огромную роль в художественном творчестве играют способность художника создавать условные («жестовые») образы, символы, знаки; память, оживляющая для нас прошлый опыт и связывающая его с актуальными переживаниями; эстетическая интуиция; суггестия (способность внушения) и другие слагаемые творческого дара.

Наиболее адекватное моделирование процесса человеческой жизни имеет место на театральных подмостках. Анализ сценического искусства занимает в эстетике Бергсона одно из центральных мест. Свидетельство тому — его известная работа «Смех» (1900), кстати, единственная у данного автора, целиком посвящённая проблемам эстетики.

Между жизнью и искусством, при всей их разнородности и различиях, имеются промежуточные, переходные формы. К ним

относятся комические жанры театра (комедия, водевиль, фарс и др.). Комическое искусство, с одной стороны, построено на некоей отстранённости смеющегося от объекта смеха («душевная анестезия») — в этом его «несерьёзность», неутилитарность, т. е. близость к главному принципу художественной сферы. Высокая степень отчуждённости субъекта смеха от его объекта проявляется, в частности, в том, что несовершенства, изъяны комического персонажа «невидимы» для него самого, тогда как для внешнего наблюдателя они очевидны. Но, с другой стороны, комические жанры призваны выполнять важную социальную функцию; следовательно, отрешённым от жизни, «чистым» искусством они не являются. Эстетическое начало в них сплавлено с началом социально-практическим. Одни из таких жанров ближе к комизму самой жизни, другие в преобладающей степени — продукт художественной фантазии.

Самую общую основу комизма составляют, по Бергсону, вольные или невольные «измены» человека свободному течению жизни. Поток жизни прихотлив и непредсказуем, он уникален в каждый данный момент времени. От человека требуется быть предельно чутким к особенностям каждой конкретной жизненной ситуации, поступать в полном соответствии с ней. На деле же часто наблюдается нечто противоположное — рассогласованность между личностью и ходом жизни. Вместо гибкости проявляются косность, инерция — как в телесно-материальной области, так и в духовной сфере. Антиподами свободно текущей, вечно обновляющейся жизни становятся механическая повторяемость, машинальность, автоматизм.

Общество через комическое искусство, так сказать, подвергает в профилактических целях бичеванию даже самые отдалённые намёки на подобное поведение. Не только недостатки, но и определённые достоинства человека могут стать объектом осмеяния, если только они делают их обладателя негибким, заикленным на чём-то одном, т. е. по-своему догматичным. Общество есть единый живой организм, и слишком «рассеянное» поведение его отдельных членов грозит заострением и даже разрушением целого. Смех — это специфический «общественный жест», призванный покарать нарушителя глубинных законов жизни. Смеховая реакция произвольна, внезапна, поэтому в ней не следует искать точной адресности, абсолютной справедливости, моральной назидательности. Она обеспечивает единство социума в целом, порой не отличая правого от виновного, не вникая в какие-то индиви-

дуальные частности. В подоплеке своей социальный смех скорее зол, чем добродушен.

Эту основную интенцию в объяснении природы комического Бергсон проводит чрезвычайно последовательно, анализируя множество проявлений смешного, разные его грани. В качестве микромоделей комического он называет «чёртика на пружинке», «картонного плясуна», куклу-марионетку и т. п. Существенный интерес представляют суждения французского мыслителя об остроумии, иронии, юморе, пародии, о жанрах комического театра — водевиле, комедии и др. Бергсон выделяет и обстоятельно анализирует целый ряд художественных приёмов создания комического, таких, как преувеличение, повторение, инверсия, интерференция двух пересекающихся событийных рядов («серий») и т. п.

Бергсон не ограничился анализом комических театральных жанров. В сфере его внимания оказались и «серьёзные» жанры искусства — трагедия, драма. «Искусство, — пишет французский философ, — несомненно, есть лишь более непосредственное созерцание природы»<sup>1</sup>. «Что действительно нас интересует в произведении поэта, так это изображение известных, очень глубоких душевных движений или известных, чисто внутренних конфликтов»<sup>2</sup>. В самых глубоких слоях психики скрывается «то, что можно было бы назвать трагическим элементом нашей личности»<sup>3</sup>.

Многие положения эстетики Бергсона послужили теоретическим обоснованием художественной практики модернизма и постмодернизма. В чём реально проявилось это влияние и их внутреннее созвучие? Отметим лишь несколько наиболее характерных моментов.

Бергсоновская динамическая интерпретация человеческой психики включала в себя, во-первых, выявление скрытых её слоёв, ещё не подвергшихся коррекции со стороны разума, и, во-вторых, пересмотр классических представлений о цельности личности. Последняя предстала у Бергсона более дезинтегрированной и плюралистичной, чем это представлялось ранее. В русле всех этих теоретических новаций возник особый приём модернистской литературы, получивший впоследствии очень широкое распространение, — «поток сознания». Наиболее показательным примером реализации это-

<sup>1</sup> Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 98.

<sup>2</sup> Там же. С. 104.

<sup>3</sup> Там же. С. 100.

го приёма считается роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Прямые влияния друг на друга отрицали и писатель, и философ, но принципиальная общность их эстетических устремлений несомненна<sup>1</sup>.

Многое в философско-эстетических воззрениях Бергсона сближает его с представителями «глубинной психологии» — З. Фрейдом и в особенности К. Г. Юнгом. (Огромное влияние этого научного направления на становление и развитие неклассического искусства XX века едва ли нужно доказывать — оно общеизвестно). Драма пробуждает в нас, писал Бергсон, «целый смутный мир неопределённых чувств, которым очень хотелось бы существовать, но которые, к счастью для нас, не проявляются. Нам кажется также, что в нашу душу брошен призыв к бесконечно древним атавистическим воспоминаниям, столь глубоким, столь чуждым нашей современной жизни...»<sup>2</sup>. Погружению в наиболее глубокие, древнейшие по происхождению состояния психики способствует, по Бергсону, гипнотическое, отключающее сознание воздействие ритма. Бергсон разработал оригинальное, содержательное учение о ритме. В своей поздней работе «Два источника морали и религии» (1932) французский философ подверг исследованию мифотворческую функцию психики. Мифология, считает Бергсон, является материнским лоном искусства. В силу родства их природы мифология продолжает оказывать на искусство стимулирующее воздействие даже сейчас.

Из тезиса Бергсона об уникальности эмоции и, напротив, обобщающей природе языка следует, что искусство слова есть воплощённое противоречие: вновь и вновь возобновляемая попытка «выразить невыразимое»<sup>3</sup>. Эта мысль оказалась близкой теоретикам искусства постмодернизма, в частности Ж.-Ф. Лиотару<sup>4</sup>.

Эстетика Бергсона стала значительной вехой на пути развития мировой эстетической мысли. Тем не менее, она не лишена положений спорных, уязвимых, односторонних. О некоторых из них уже говорилось выше. Центральная у Бергсона идея устремлённости жизни и духа к обновлению чрезмерно им радикализована. Творчество нового и в действительности, и в искусстве, как извест-

<sup>1</sup> См.: Грифцов Б. А. Психология писателя. М.: Худ. литература, 1988.

<sup>2</sup> Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 100.

<sup>3</sup> См.: Новиков А. И. От позитивизма к интуитивизму. М.: Искусство, 1976. С. 215.

<sup>4</sup> Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / *Ad Marginem* 93. Ежегодник. М. 1994. С. 315–323.



но, предполагает наличие преемственных связей между новым и старым; изменчивость составляет диалектическую пару с устойчивостью. Бергсон же трактует любое повторение как косность, тем самым он безосновательно дискредитирует моменты цикличности (повторяемости) в развитии. В такой редакции идея обновления становится сходной с «линейным» пониманием прогресса у оппонентов философа — эволюционистов позитивистского толка. Но именно этот бергсоновский радикализм вдохновляет сегодня наиболее крайних представителей «нонклассики».

В своих суждениях об искусстве Бергсон опирается преимущественно на материал литературы, театра и частично кинематографа; «выразительные» искусства — архитектура, музыка и др. — занимают в эмпирической базе его построений весьма скромное место. Следует признать также, что Бергсон в большей степени теоретик смешного, чем «серьёзного» и трагического. Всё это говорит о том, что эстетическое наследие А. Бергсона должно быть осмыслено вдумчиво и всесторонне, с достаточной долей критичности.

**Г. Зиммель (1858–1918).** Отличительной чертой Георга Зиммеля как мыслителя была необыкновенная чуткость к обновительным тенденциям современности, причём с охватом различных областей духовной культуры, включая искусство и эстетическую мысль. Не случайно он стал одним из самых выдающихся выразителей, диагностов и аналитиков кризиса, поразившего европейскую культуру в конце XIX и первые десятилетия XX века. Мировоззренческую базу его культурологических и эстетических воззрений составила «философия жизни», на позиции которой он перешёл в зрелый, наиболее плодотворный период своего творчества.

Обратим внимание на характерную деталь. Представители сегодняшней неклассической эстетики часто характеризуют её как «не-кантовскую», или «анти-кантовскую». В этом есть свой резон. Именно Кант с исключительной глубиной и рельефностью выразил сущностные особенности классического этапа развития мировой эстетической мысли. Естественное, сделать ещё один шаг вперёд, в сторону «нонклассики» — значит выйти из-под обаяния кантовского учения, преодолеть его путём критического осмысления и переосмысления. — Что касается Зиммеля, то, обратившись к эстетике Канта, он поступил в определённом смысле противоположным образом. В своих лекциях о Канте (см.,

в частности, лекцию 15-ю) он попытался в эстетическом наследии мыслителей прошлого — Канта, Шиллера, Шопенгауэра — обнаружить те моменты, которые стали характерными признаками новейшего художественного и эстетического сознания. Для Зиммеля анализируемая им кантовская «Критика способности суждения» не только классика, но и «первое вторжение современного духа в область эстетики»<sup>1</sup>.

Современному духу глубоко созвучна выдвинутая ещё Кантом идея автономности эстетического. Область эстетического — «самодовлеющая»; она изолирована от практических интересов, к ней неприменимы критерии утилитарные, познавательные, моральные и др., а только эстетические и художественные. «...Красота не есть то, что находится в объективном бытии вещей, она — субъективная реакция, которую это бытие возбуждает в нас...»<sup>2</sup>. Автономность эстетической сферы обеспечивает возможность игрового отношения к действительности. «Современного человека вновь привлекает в эстетических ценностях неповторимая игра объективных и субъективных точек зрения, индивидуальности вкуса и чувства, которые все-таки коренятся в надындивидуальном, общем»<sup>3</sup>.

В то же время Зиммель выступает против полного отрыва эстетической сферы от всего внеэстетического, приводя следующие аргументы. Во-первых, эстетическое генетически связано с утилитарным, полезным. (Правда, ныне эта связь забылась, она вытеснена в бессознательное). Во-вторых, внеэстетические (познавательные, моральные и т. д.) элементы не только могут, но и должны входить в состав художественного произведения (например, драмы), так как, обладая определённой энергией, они отдают её эстетическому целому — художественной форме. В-третьих, в эстетическом суждении в снятом, скрытом виде присутствует социальный момент — в виде притязания индивидуальной оценки на всеобщность, т. е. на согласие с ней других людей. Напряжение между индивидуальным и всеобщим Зиммель даже называет «основным вопросом эстетики». В-четвёртых: как ни специфицирована сфера эстетических явлений, всё же она воздействует на человеческую душу целостным образом. Эстетическое, в конечном счете, выходит за свои собственные пределы, в универсальную область человеческого.

<sup>1</sup> Зиммель Г. Избранное. В 2-х т. Т. I. М. 1996. С. 147.

<sup>2</sup> Там же. С. 143.

<sup>3</sup> Там же. С. 146.

Отсюда вытекает принципиально важный для Зиммеля вывод: хотя искусство и эстетическая сфера автономны, они вращены энергией жизни, выражают её сущность в качестве духовных образований и потому могут быть адекватно поняты только в органической связи с нею. «...Искусство выражает тончайший экстракт жизни: целесообразность, в которой исчезли цели (по Канту. — В. К.), есть тот «яркий отблеск», в котором дана нам жизнь, так как он возвысился над жизнью — и все-таки вышел из жизни»<sup>1</sup>. Одну из насущных задач современности мыслитель видел в том, чтобы связать эстетические проблемы с «последними вопросами» жизни.

Зиммель предпринял попытку применить принципы «философии жизни» для анализа сущности, причин и перспектив разрешения кризиса культуры и искусства на рубеже XIX и XX веков. Его проницательный, хотя и не бесспорный, анализ представляет немалый интерес и сейчас, почти сто лет спустя, тем более, что начавшийся тогда кризис ещё продолжается, вступив в свою новую фазу (эпоха постмодернизма). Наиболее концентрированно зиммелевская интерпретация кризиса выражена в его работе «Конфликт современной культуры».

Жизнь есть непрестанный, неостановимый процесс становления, развития, творчества нового. Но выразить себя жизнь может, лишь облекшись в определённые формы. Духовно освоенные интенции, импульсы жизни, определившись и утвердившись, становятся формами культуры. В момент своего возникновения форма адекватна породившей её жизни, но затем, так как форма имеет тенденцию к закреплению, устойчивости, она становится оковами для жизни, препятствуя её свободному, прихотливому течению. Таков основной внутренний конфликт культуры вообще. Конфликт, по сути, трагический, ибо жизнь, свободно порождая определённую культурную форму, её выражающую, в то же самое время эту свободу и ограничивает. Развитие культуры совершается путём постоянного слома жизнью затвердевших, застывших, «вчерашних» культурных форм и постоянного утверждения взамен форм новых, пронизанных дыханием живой жизни.

Современный кризис, считает Зиммель, гораздо радикальнее, глубже всех предшествующих, ибо это восстание жизни не против какой-то одной культурной формы ради другой, а против любых

<sup>1</sup> Зиммель Г. Избранное. В 2-х т. Т. I. М. 1996. С. 144.

форм в принципе. Именно поэтому взамен ниспровергнутых форм до сих пор не предложено ничего альтернативного, более или менее устойчивого и долговременного. Жизнь как бы стремится обнаружить себя в духовной сфере непосредственно, помимо любых устойчивых (следовательно, омертвляющих её) культурных форм. Ведь, утвердившись, культурные формы обособляются от жизни, замыкаются в себе и даже стремятся господствовать над жизнью. Но ныне жизнь утверждает свой суверенитет над всеми ними. Эту общую закономерность Зиммель иллюстрирует примерами из философии (прагматизм), религиоведения (нетрадиционные формы религиозности), этики (взаимоотношения полов), а также нового, нарождающегося искусства. Наиболее ярким выразителем происходящих здесь процессов он считает экспрессионизм, отчасти также творчество Ван Гога. Новое искусство решительно отказывается, констатирует Зиммель, от принципа мимесиса («подражания» предметам окружающего мира). Главной ценностью в таком искусстве признаётся не подобие изображения воспроизводимой натуры, а непосредственное выражение художником того импульса, который он воспринял от жизни и который стимулировал его творчество. (Именно это и выходит на первый план в искусстве экспрессионизма).

Новое искусство более не руководствуется критериями прекрасного и безобразного. Принцип прекрасного — принцип всякой формы, формы вообще. Разрыв с прекрасным, с принципом формы фактически означает разрыв со всем классическим искусством и классической эстетикой — ведь идея утверждения формы лежит в самой их основе.

Отсюда вытекают весьма неутешительные следствия как для искусства, так и для культуры в целом. В искусстве торжествует фрагментарность, случайное и хаотическое многообразие, поскольку приведение их к единству было бы данью принципу формы, отжившему просветительскому рационализму и, главное, противоречило бы иррациональному характеру жизни. Само бытие культуры стало по той же самой причине проблематичным: множество разрозненных её элементов не может обрести единство. В отличие от всех прежних эпох, современность не выдвинула никакой общей идеи, которая легла бы в основу единства культуры. Последним опытом в поисках объединяющего начала культуры было выдвижение идеи жизни, но жизнь, как уже говорилось, — неформализуема, иррациональна.

В современном неклассическом искусстве тон задаёт нечто глубинное, находящееся в душе творца, а не то, что предстаёт нашему взору непосредственно в его творении. Процессуальность восстаёт против результативности. Доминирующая мотивация творчества у представителей нового искусства — стремление к оригинальности; скрытая пружина этой особенности — стремление выразить импульсы жизни наиболее непосредственным и уникальным образом.

Нельзя не признать, что многие черты кризисных процессов в европейском искусстве и культуре схвачены Зиммелем очень проныцательно и метко. Интересна и концептуальная целостность его интерпретации культурного кризиса. Но есть у Зиммеля и нестыковки, логические противоречия, предвзятые односторонности. Так, он признаёт существование потока жизни до и помимо всяких форм, что противоречит его же собственному исходному утверждению. Возникновение неклассического искусства мыслитель трактует как замену классики «нонклассикой», но так ли это на самом деле? Классические традиции в искусстве и эстетике продолжают существовать рядом с «нонклассикой» и в диалоге с ней. Отрицать это — значит обеднять реальное многообразие культурной жизни, придавать идее развития суженный, однолинейный характер. Эти существенные моменты остались за пределом зиммелевской концепции.

Но что говорит Зиммель о перспективах разрешения обрисованного им кризиса? Увы, ничего утешительного. Когда-то Ницше, завершая своё «Рождение трагедии», писал, что там, где мы наблюдаем игру дионисийских стихий, надо полагать, недалеко находится уже и Аполлон, готовый спуститься с облака. Однако Зиммель выражает уже иной, более поздний этап кризиса, и оптимизма у него намного меньше. Вероятнее всего, полагает он, разрушительный конфликт жизни со всеми культурными формами будет перманентным. Может быть, этот конфликт предстанет в новом обличье, сменит оболочку, — но и только. Насколько прав Зиммель в своих прогнозах, мы можем судить по нынешнему состоянию искусства, эстетики, культуры в целом.

Значителен вклад, внесенный в развитие эстетической мысли XX века испанским мыслителем **Х. Ортегой-и-Гассетом (1883–1955)**. Обычно этого автора именуют философом-экзистенциалистом, но есть определенные основания причислить его к представителям «философии жизни». Идейная связь Ортеги

с классиками именно этого философского направления (особенно с Ницше) очевидна. Понятие «жизнь» для него не менее значимо, чем «экзистенция». Но дело не только в этом. П. П. Гайденко указывает на различия между экзистенциалистским и шопенгауэровско-ницшевским истолкованием «жизни»: для последнего направления она — иррациональное безличное начало, тогда как для первого — именно личное переживание, динамика индивидуальной «страсти»<sup>1</sup>. Позиция Ортеги в этом ключевом вопросе ближе к «философии жизни». Она позволяет ему за жизненными драмами отдельных индивидуумов видеть и драму социума — человеческую историю, драму культурной эволюции.

Эстетика занимает большое место в теоретическом наследии Ортеги — и по объему, и по значимости. Свои главные усилия он уделил осмыслению процесса обособления неклассического искусства XX века (модернизм) от искусства классического, традиционного, руководствуясь при этом девизом Спинозы: не смеяться и не плакать, а понимать. Преимущество Ортеги как эстетика перед другими представителями «философии жизни» (кроме Ницше) состояло в том, что он систематически и со знанием дела опирался на конкретный материал искусства, старого и нового. Среди его сочинений есть работы о живописи, литературе, музыке, народном прикладном искусстве.

Своей работой «Вокруг Галилея (схема кризисов)» испанский мыслитель создал философско-теоретическую базу для анализа кризисных явлений как в искусстве, так и в культуре в целом. Единицей измерения событий истории и культуры является, согласно Ортеге, поколение (отсюда — «метод поколения»).

Кардинальным сдвигом, приведшим к формированию и утверждению искусства модернизма, стал, как известно, отказ художников-авангардистов от принципа классического мимесиса («подражания» природе и т. п.). Ортега глубоко исследовал этот слом традиции — его сущность и многообразие проявлений в различных видах искусства. Свою критику классического мимесиса в искусстве мыслитель распространил на сферу эмоций. Художественная эмоция в классическом искусстве еще тесно сплавлена с непосредственными жизненными переживаниями, констатирует он; в неклассическом искусстве она обретает автономию, самостоятельность. Таков смысл

<sup>1</sup> См.: Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М. 1997. С. 172–175.

названия одной из самых известных его работ — «Дегуманизация искусства» (1925). Критику искусства романтизма, начатую еще Ницше, Ортега продолжил именно в этом ракурсе, с акцентом на эмоциональную «натуралистичность» романтизма, его неадекватность требованиям новой художественной эпохи.

Многие страницы культурфилософских и эстетических работ Ортеги заставляют вспомнить о сочинениях Ницше; они развивают те же или близкие к ним мотивы. Как и основоположник «философии жизни», испанский мыслитель выступает острым критиком процессов массовизации в современной культуре и искусстве, приводящих к засилью посредственности. Есть и другие моменты совзвучия, своеобразной переклички этих двух мыслителей.

Стремясь максимально рельефно выразить свою мысль и озадачить ею читателя, Ортега часто прибегает к сознательному заострению, утрированию излагаемых положений. «Искусство прошлого не «есть» искусство, оно «было» искусством»<sup>1</sup>; «Наслаждение искусством иных времен уже не является собственно наслаждением...»<sup>2</sup> — это наугад взятые образцы из его статьи «Искусство в настоящем и прошлом» (1947), особенно показательной в указанном отношении. Возможно, эту склонность к эпатажу, парадоксу, интеллектуальной провокации Ортега также воспринял от великого «возмутителя спокойствия» Ницше. Неклассическая по своему содержанию, эстетика Ортега-и-Гассета по форме, по стилю изложения представляет собой образец классической простоты, ясности и доходчивости. В этом еще одно несомненное ее достоинство.

Эстетика «философии жизни» — одна из наиболее содержательных и ярких страниц истории мировой эстетической мысли, тесно связанная с насущными проблемами своего времени и не утратившая активного стимулирующего воздействия до сих пор.

2005

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. 1991. С. 299.

<sup>2</sup> Там же. С. 304.

## Ф. НИЦШЕ О МИФЕ И ЕГО РОЛИ В КУЛЬТУРЕ

Проблема мифа занимает значительное место в философии Ф. Ницше. Ей уделено исключительно большое внимание уже в первом крупном произведении мыслителя — знаменитом «Рождении трагедии из духа музыки» (1872). С него мы и начнём наше исследование указанной темы.

### *Единство судеб мифа и культуры («Рождение трагедии»)*

Исходным пунктом всех философских построений Ницше, в том числе и его теории мифа, является учение А. Шопенгауэра о Мировой воле. Мировая воля, действуя в соответствии с принципом индивидуации, порождает многообразный, многоликий, так сказать, «перенаселённый» мир явлений. Для Ницше особо важен тот момент, что всё индивидуальное обречено погибнуть и, таким образом, возвратиться в изначальный хаос, в порождающую магму Мировой воли. Исходя из представлений своего духовного учителя А. Шопенгауэра, а также И. Канта, Ницше констатирует исходную противоречивость, дуальность мироздания, в самой сердцевине которого искони присутствует страдание. Автор «Рождения трагедии» выявляет у Мировой воли два «художественных инстинкта»; один, явленческий, индивидуационный, он обозначает именем греческого бога Аполлона («аполлоническое начало»), другой, глубинный и всепоглощающий, — именем иного бога, Диониса («дионисическое начало»). Но не надо забывать, что взаимодействие этих двух начал опосредует ещё одно, третье звено, для Ницше центральное, — «жизнь». Ницше имеет в виду в частности и в особенности человеческую жизнь; человек — активный агент бытия-становления и жизненного процесса. Философ изначально стоит на позиции «доверия к жизни» и всемерного утверждения её силы, мощи.

Дионисическое начало — творчески-продуктивное, но — иррациональное, деспотичное и безжалостное. Это, по сути, стихийная природная сила. Зрелище действия этой силы, полное бесчисленных жертв и страданий, было бы страшно для наблюдателя, для человеческого существа. Аполлоническое же начало — вводящее в берега, в границы меры это буйство стихийных сил. Аполлоническое начало создает «необходимую для жизни иллюзию». Культура набрасывает на ужасы бытия-становления просветляющее покрыв-



вало (искусство в частности). Благодаря указанному взаимодействию двух противоположных начал становится возможной жизнь. Жизнь, по Ницше, изначально трагична. Тем не менее, несмотря на гибель индивидуумов, на человеческие страдания и жертвы, всё взаимодействие в целом носит жизнеутверждающий характер.

Мировая воля создаёт потребность в иллюзии для жизни, но сама же и разрушает её. Мировая воля, говорит Ницше, как бы играет сама с собою, оперируя своими двумя противоположными художественными инстинктами. Безобразное и дисгармоничное — это выражение дионисического начала. В целом картина жизни приобретает у Ницше «гераклитовский» характер — текучий, раздвоенный, напряжённый, трагический, и в то же время — величественный.

Эта изначальная дуальность сохраняется, модифицируясь и конкретизируясь, в различных слоях бытия, снизу доверху. Фактически речь идёт о своего рода онтологической структуре, реализующей принцип дионисизма — аполлонизма.

Антропологический слой указанного раздвоения представлен у Ницше в явно психологизированном виде. А поскольку субъектом дуальных процессов на человеческом уровне выступает не только отдельная личность, но и народ, можно говорить и о социально-психологическом уровне этих отношений. Ницше ведёт речь о «дионисических состояниях» (соответственно, и об аполлонических), о «дионисической способности» народа. Он раскрывает эти понятия посредством аналогий, побуждающих вспомнить о психоанализе Фрейда и Юнга. Аналог дионисического состояния — опьянение, аполлонического — сон. Напряжённые, грозные дионисические состояния разряжаются в аполлонических «видениях», под которыми подразумеваются светлые представления, образы.

Развивая далее антропологическую тему философии Ницше, следовало бы, по логике вещей, перейти к соотношению чувственного и понятийного, рационального и инстинктивного в человеческой психике. Кстати, критика рационализма зазвучала в его творчестве с особенной, необычайной силой. «Он, — отмечал Т. Манн, — принадлежит тому умственному движению на Западе, которое дало нам Кьеркегора, Бергсона и многих, многих других и в котором воплотилось исторически неизбежное возмущение духа против рационализма, безраздельно господствовавшего в XVIII и XIX веках»<sup>1</sup>. Но

---

<sup>1</sup> Манн Т. Художник и общество. Статьи, письма. М.: Радуга, 1986. С. 194–195.

это гносеологическое и психологическое по сути противоположение — чувственное — рациональное, разум — инстинкт — занимает в онтологии Ницше всё же вторичное, вышележащее место. Более фундаментальной, нижележащей у него выступает оппозиция «музыка—пластика (изобразительное начало)».

Уже теперь ясно, что музыка в понимании Ницше — это не просто один из самостоятельных и древнейших видов художественного творчества. (Нечто подобное можно сказать и о пластике). Музыка для него — бессознательный канал, идеально приспособленный для непосредственного выражения дионисизма. Здесь Ницше следует за концепцией музыки А. Шопенгауэра, приводя в «Рождении трагедии» обширную цитату из «Мира как воли и представления». Дионисический «дух музыки» проникает в бессознательную сферу народной души, овладевает ею — подобно опьянению. Такие состояния находят выражение в различных видах коллективного творчества, например, в народных песнях. В противоположность этому аполлоническое начало приспособлено для трансляции — посредством образов — мира явлений. Оно находит своё излияние преимущественно в изобразительных видах искусства, изобразительных компонентах синтетических его видов, родов, жанров. (Впрочем, внутри самой музыки тоже существует некая привходящая аполлоническая струя.) При таком подходе музыка становится базисом, основой всей культуры данного социума.

Для Ницше, далее, очень важна, значима оппозиция «культура — природа». Человеческая культура, по Ницше, органически связана с природой. В ней черпает она свою силу, а ослабление такой связи приводит культуру к упадку. Именно *через музыку* проникают, вливаются в культуру эти глубинные токи, исходящие из Мировой воли, усваиваемые, преобразуемые различными культурными сферами.

Не просто музыка, но дионисический «дух музыки» — вот формула, выражающая радикальное повышение статуса музыки, а также расширение её функций, в философско-эстетическом учении Ницше.

Вслед за тем центральная ницшевская оппозиция находит своё выражение в *мифологии*. Мифы есть продукт бессознательного народного творчества. Поскольку мифы представляют собой повествование о событиях, героях, постольку они связаны также с изобразительным, аполлоническим началом. Но в ещё большей степени

они сопряжены с началом дионисическим. Музыка вносит в мифы дионисизм. Ницше оговаривает, что существуют и аполлоническая музыка, аполлонические мифы, но сам преимущественно говорит о «дионисической музыке» и о дионисических, трагических мифах.

Согласно Ницше, музыка обладает мифотворческой силой. Будучи непосредственным выражением Мировой воли, она передаёт её импульсы в человеческую, народную психику. Дионисические, трагические мифы — в частности, греков — являются творческой обработкой и переработкой таких импульсов.

Что представляет собой *миф*?

С внешней стороны миф есть рассказ о некотором конкретном событии, относящемся к миру явлений. Но благодаря творческой силе музыки в нём выражено нечто гораздо более глубокое и общее — дионисический, трагический пафос Мировой воли. События мифа, оставаясь конкретными, частными, единичными, приобретают в то же время символичность, обладающую огромной обобщающей силой. Трагический миф — «символ наиболее универсальных фактов, о которых непосредственно может говорить только музыка»<sup>1</sup>. Если бы миф повествовал лишь о единичном явлении, он существовал бы только в контексте временного, преходящего. Но благодаря своему дионисическому символизму он переводит то, о чём повествует, в разряд вечного. Всему, к чему прикасается миф, он придаёт статус вечности. Это есть его имплицитная «бессознательная метафизика», своеобразная «народная философия». «Миф может наглядно восприниматься, — пишет Ницше, — лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающий взор свой в бесконечное»<sup>2</sup>. Миф не просто случай из жизни, а «значительный пример». И притом, добавляет философ, «именно *трагический* миф: миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании»<sup>3</sup>, о «дионисической мудрости».

В работах, непосредственно следовавших за «Рождением трагедии» — «Об истине и лжи во вненравственном смысле» (1873), «Рихард Вагнер в Байрейте» (1875–1876), «Человеческое, слишком человеческое», т. 1 (1878), Ницше неоднократно касается темы своеобразия мифологического мышления. Так, он, в частности, воз-

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Сборник избранных сочинений / Серия Гиганты мысли. М.: Эксмо. 2005. С. 108.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Там же. С. 89.

ражает против высказывания А. Шопенгауэра о том, что умозаключать якобы способны все. В более старые времена, замечает Ницше, правилом являлось *ложное* умозаключение, и мифологии всех народов, вместе с другими памятниками их культуры, доказывают это со всей наглядностью и убедительностью<sup>1</sup>. Сопоставляя интеллект и интуицию, Ницше прибегает к уже ранее применявшейся им аналогии с бодрствованием и сном. «Бодрствующее» начало человеческого духа стремится выразить всё в чётких абстрактных понятиях; но не оно господствует на плодотворных ранних ступенях культуры. Среди многообразия существующих трактовок мифа видное место занимает концепция происхождения мифа из языковых метафор; в наследии Ницше найдётся немало суждений в пользу такого взгляда. «...Побуждение к образованию метафор — это основное побуждение человека. ...Оно ищет для своей деятельности нового царства и другого русла и находит его в *мифе* и вообще в *искусстве*». Мир, воссозданный с помощью метафор, метонимий и т. п. средств, скорее напоминает бессвязный, но увлекательный сон, чем трезвоопределённое мировидение бодрствующих людей<sup>2</sup>. Заслугу Вагнера философ видит в том, что тот вернул язык в ещё до-понятийную, органичную для архаического мифа, среду. Ибо «в основе мифа лежит не мысль, как это полагают сыны искусственной культуры, но он сам есть мышление, он передаёт некоторое представление о мире, в смене событий, действий и страданий»<sup>3</sup>.

Особо заостряет Ницше вопрос о соотношении мифа и чуда. Вопрос этот для него принципиальный. Как последовательный критик рационализма, он подчёркивает ограниченность науки, не выходящей за пределы мира явлений, к которому относятся все изучаемые ею законы (причинности и др.) Но если существует «изнанка» этого мира — кантовская «вещь в себе», шопенгауэровская иррациональная Мировая воля, то разве здесь не могут иметь место отступления от признанных наукой законов, не могут существовать их нарушения, которые и есть — «чудо»? Другое решение этого вопроса ограничивало бы как онтологию мира, так и свободу человеческого мировосприятия и фантазии. «...*Миф*... этот сосредоточенный образ мира... как аббревиатура явления, не может обходиться

<sup>1</sup> Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 384.

<sup>2</sup> Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М. 1994. С. 263–266.

<sup>3</sup> Ницше Ф. Странник и его тень. М. 1994. С. 122–123.

без чуда»<sup>1</sup>. Чудо у Ницше — критерий восприимчивости человека к мифу, показатель развитости у него этой способности.

Древний изначальный миф предшествует, по Ницше, всем другим институтам культуры — в том числе религии и государству; он является их необходимой предпосылкой, духовным базисом.

Одна из главнейших, сущностных особенностей мифа в ницшевском понимании — его способность жить многие века и тысячелетия, сохраняя свою фабульную основу, но видоизменяясь, модифицируясь под воздействием новых исторических эпох, их изменившихся условий и запросов. Ницше иллюстрирует это на примерах «качаний», наблюдавшихся в мифах Древней Греции между полюсами дионисизма и аполлонизма. Те или иные разновидности мифа, в свою очередь, послужили основой различных этапов древнегреческого искусства, начиная от зарождения и до времени Эсхила и Софокла: 1) бронзовый век с его битвами титанов (дионисический); 2) век богов-олимпийцев, или «гомеровский мир» (аполлонический); 3) угрожающий поток возврата дионисизма, о чём возвестил Зевсу и всему сонму богов ослушник-титан Прометей; 4) дорическое искусство, превозмогшее дионисизм аполлоническими усилиями; 5) период аттической трагедии и драматического дифирамба, возвративший в искусство дионисизм и добившийся его органического слияния с аполлонизмом.

Продолжая исследовать онтологию дионисизма — аполлонизма, иерархию её слоёв, Ницше обнаруживает следующее: «Дионисическая истина овладевает всей областью мифа как символикой её познания и выражает эти последние частью в доступном для всех культе трагедии, частью в таинственных отправлениях празднеств мистерий, но как тут, так и там под покровом старого мифа (о Дионисе, а также об Аполлоне. — В. К.)»<sup>2</sup>.

Каким образом миф участвует в возникновении сценической трагедии? Трагедия, согласно Ницше, возникает из хора сатиров — спутников бога Диониса. Сатиры — козлоногие существа, измышленные народной мифотворческой фантазией, живущие в особом, идеальном мире, приподнятом высоко над повседневной действительностью. Зачарованные своим богом сатиры, вошедшие в дионисическое состояние, проецируют последнее на сцену в виде аполлонических образов

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 115.

<sup>2</sup> Там же. С. 66.

и действий. Фигуры сатиров есть порождение противоречия между культурой и природой. Сатир — природное существо, он наглядная и могущественная антитеза культурному греку, отдалившемуся от своего дионисического лона. Зритель трагедии заражался ими теми же дионисическими состояниями. Он находил метафизическое утешение в «хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывавших неизменными»<sup>1</sup>. — Эти ницшевские слова невольно воскрешают в памяти аналогичное место из «Конца Нового времени» (1950) немецкого философа Р. Гвардини, где речь идёт о демонизме неукротённых, угрожающих сил, пока только разбуженных развитием науки, техники, производства и сопровождающих, как мрачная тень, каждый шаг человечества вперёд, каждое культурное достижение<sup>2</sup>. — Герой древнейшей трагедии, сатир — ранний прообраз высшего, сильнейшего человека будущего, которому Ницше позднее даст имя «сверхчеловек».

Дионисический миф одухотворяет, осеняет собой сценическую трагедию. (В те прискорбные периоды истории, когда трагедия переживает упадок, миф скрывается до поры до времени в своём последнем убежище — в мистериях). Но Дионисов дух, предостерегает Ницше, не следует искать в слове. Он не находит себе адекватного выражения в речах персонажей и т. п. Миф нерационализируем. Смысл трагического мифа во всей его полноте недоступен и поэту, который его воссоздаёт. Но надо помнить, что трагический поэт — создатель не только фабулы и словесной ткани, но и присущего произведению «духа музыки». В нём скрывается существо мифа.

Музыкальная, а не словесно-изобразительная трактовка сущности мифа служит у Ницше ещё одной цели: отделению эстетического начала от этического. Восприятие и переживание трагедии, утверждает Ницше, носит чисто эстетический характер. Если бы основой мифа была изобразительная и словесная сторона, это привязывало бы зрителя к миру явлений и вызывало бы у него «предметные» чувства (сострадания, страха и т. п.). Но благодаря приоритету «духа музыки» трагизм переживается как совокупность безобразных диссонансов, как своего рода метафизический аккорд.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 55.

<sup>2</sup> Гвардини Р. Конца Нового времени / Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 193–215.

Как уже было отмечено, Ницше рассматривает миф, в частности греческий, исторически, как феномен, претерпевающий изменения, модификации вместе со всей материнской культурой (и даже позднее, уже за её пределами). Миф пластичен, он необыкновенно живуч, благодаря многочисленным интерпретациям и реинтерпретациям. Характернейший пример — миф о Прометее. Вначале это был типично аполлонический миф о могуществе Зевса, укрощающего преступное своеволие титана; но ворвавшийся в него «дух музыки» превратил миф в дионисический, бунтарский, угрожающий всевластью самого «отца богов». Старый миф расцвёл новыми красками. Здесь мы наглядно видим, что мифы способны к инверсиям, метаморфозам.

Мифы образуют необходимую предпосылку возникновения религии, с её догматами и установившимся культом. Но именно это и составляет, по Ницше, смертельную угрозу для мифа. Религия подрывает основу живучести мифа, его способность к бесконечным изменениям и превращениям. Обычно это происходит так. Религия стремится обзавестись «историческим обоснованием». В этих и других подобных целях событие мифа признаётся однажды бывшим в реальности. Коллективный «сон» историзируется, заземляется. Суверенный миф распадается на «исторический факт» и якобы «предание» о нём. Таким образом защищается достоверность мифа, что на деле, однако, кладёт конец его дальнейшим метаморфозам. Миф умирает.

Особое внимание Ницше уделяет историческим судьбам древнегреческого трагического мифа и его художественного воплощения — аттической трагедии. В греческой трагедии (Эсхила, отчасти Софокла), пишет он, дионисический миф пережил свой самый полный, но и последний триумф. Закат мифа начинается «тогда, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды»<sup>1</sup>. Этот процесс сопровождается разрывом с «бессознательной метафизикой», как следствие — торжеством секуляризации, обмирщения. Непосредственными могильщиками греческого трагического мифа Ницше называет в философии — Сократа, глашатая научного рационализма и оптимизма, а в искусстве трагедии — Еврипида, её извратителя в плоском аполлоническом, антиметафизическом духе.

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 117.

Всем ходом своих размышлений автор «Рождения трагедии» подводит нас к выводу о той исключительной роли, которую уже сыграл и продолжает играть миф в обеспечении целостности и жизнеспособности культуры — не только греческой. «...Без мифа всякая культура, — пишет он, — теряет свой здоровый творческий характер природной силы; лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое...» Трудно представить себе «культуру, не имеющую никакого твёрдого, священного, коренного устоя...»<sup>1</sup>.

Это подытоживающее и манифестарное заявление Ницше нуждается по меньшей мере в двух уточнениях и дополнениях. Во-первых, случай с культурой, утратившей свой дионисически-трагический миф, ему всё-таки приходится разбирать: именно такой была культура торжества рационализма и декаданса. В этой связи он анализирует тенденцию вырождения мифа, подмены истинного мифа неким его суррогатом. Во-вторых, философу было необходимо уяснить, возможно ли в современной ему анемичной европейской культуре возрождение трагического мифа? В «Рождении трагедии» Ницше отвечает на этот вопрос утвердительно. В этот ранний период творчества он считал, что возрождение трагедии в немецкой культуре может совершиться только на почве своей же, немецкой, «однокорневой» мифологии. Он возлагал надежды на такие компоненты немецкой культуры, как философия Мировой воли Шопенгауэра, музыка Баха — Бетховена — Вагнера. Но надежды — надеждами, а реальностью были мифокультурный плюрализм и эклектика, которые оценивались Ницше крайне негативно. Впоследствии, испытывая растущее разочарование в тогдашней немецкой культуре, в её незавидном уровне, он всё больше переходил на позицию «европеизма», считая относящимися к единой культуре все те (и только те) народы, которые восприняли наследие Древней Греции, Древнего Рима и священной книги христиан — Библии. Впоследствии Ницше откровенно признавался, что его надежды на немецкую культуру не оправдались. Вопрос же о национальных корнях мифа в принципиальной своей постановке остался открытым — так же, как и вопрос о межкультурных заимствованиях в сфере мифологии.

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 115.



## Разрыв с Вагнером и видимое вытеснение концепта «миф»

Всё, о чём велась речь до сих пор, относилось главным образом к «Рождению трагедии», которое можно назвать философско-эстетическим манифестом молодого Ницше, и, во всяком случае, к первому периоду его творчества (1871–1876). Последовавший за ним второй период был во многом отличным и даже оппозиционным первому. В философской литературе его часто называют «позитивистским» или «квазипозитивистским», а также «критическим», «скептическим» и т. п. О сути происходившего в нём перелома лучше всего сказал позднее сам Ницше (в «Злой мудрости»): «Итак, набираться ума и *попытаться* жить в величайшей трезвости, без метафизических предпосылок. “Свободный ум” превозмог меня!.. — компрессы со льдом... Критический порыв искал *жизни*... Жизнь в сопровождении морали невыносима (гнёт *Вагнера* стал таковым уже раньше)»<sup>1</sup>. Во второй период творчества были написаны такие произведения, как «Человеческое, слишком человеческое», т. 1 и т. 2 (в двух частях), «Утренняя заря», «Весёлая наука». В эти годы (1876–1882) Ницше обретал самостоятельность как философ, разрабатывал основные положения и принципы «философии жизни». Последняя получила наиболее яркое выражение и относительную завершённость в «Так говорил Заратустра» и других произведениях третьего периода (1883–1888).

Что же теперь происходит с проблемой мифа, занявшей столь исключительное и почётное место в *сгедо* Ницше раннего периода? Внешняя картина такова: разработка темы мифа прерывается. Как отметил К. Ясперс, после 1876 года «само это слово у него почти не встречается»<sup>2</sup>. Наблюдение, приходится признать, верное. Но этот факт сопровождается у Ясперса далеко не бесспорными комментариями. Вот они: «Ницше, в отличие от Гегеля, Шеллинга, Бахофена, никогда не видел в мифах глубины». (Всё изложенное нами выше говорит об обратном). «Никаких мифов Ницше в собственном смысле слова не воплотил, не возродил, не перенял...»; единственное исключение — Дионис<sup>3</sup>. (В ошибочности и этого тезиса у нас будет

<sup>1</sup> Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 1. С. 725.

<sup>2</sup> Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб. 2004. С. 499.

<sup>3</sup> Там же. С. 498.

возможность убедиться далее). Главный аргумент Ясперса в пользу «расставания» Ницше с мифом состоит в том, что «подлинный миф» требует всей полноты веры в него, а у людей XIX века, и у Ницше в том числе, таковой не было.

По поводу этого ясперсовского комментария напрашивается целый ряд возражений. Попробую высказать их последовательно, одно за другим.

1) Хорошо известно, что и после исчезновения веры в «реальность» мифа жизнь последнего не прекращается. Всё дело, однако, в том, как относиться к этой новой, в некотором смысле девальвированной, жизни мифа. Судя по всему, Ясперс, подобно многим другим современным мыслителям и учёным, делит мифы на подлинные (с верой в него) и неподлинные, суррогатные (без оной), выставляя последние в чисто негативном свете, как свидетельства вырождения и лицемерного актёрства. Но есть и такие исследователи, кто относится к данной проблеме по-иному.

Наряду с понятием подлинного, исконного мифа в науке уже давно узаконено понятие «мифологема» (иногда — «мифема»). Мифологема — вторичный продукт мифологического сознания, творческое (хотя в немалой степени бессознательное) развитие основного, исходного мифа. Вяч. Иванов в своей монографии «Дионис и прадионисийство» (1923) специально останавливался на этом важном звене. Он констатировал, что миф перерастает в мифологему, а последняя часто — в философему. Но его интересовал как раз обратный путь, путь исследователя-«археолога»: вправе ли тот заключать от философемы (Диониса в данном случае) к исходному мифу? По справедливому утверждению Вяч. Иванова, без учёта опосредующей роли мифологемы здесь не обойтись. Да это и неудивительно. Исходный миф (о Дионисе, конкретно) содержал в себе особое жизнечувствование, жизнеотношение, зерно со скрытыми возможностями дальнейшего обогащения в различных сферах духовной деятельности. Мифологема — это уже продукт сознательной метафизической символики; она — надстройка над первоначальным наивным народным верованием. «Она верна ему; но всё же отнюдь не адекватна»<sup>1</sup>.

С. С. Аверинцев, со своей стороны, в статье из сборника «Платон и его эпоха» различает мифы «дорефлексивные» и «послерефлек-

<sup>1</sup> *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 266.

сивные». К этой последней мифологии второго порядка он относил некоторые из диалогов самого Платона — известного своей резкой критикой мифопоэтического мышления. Аверинцев ссылается также на комментарий неоплатоника Прокла (V в. н.э.) к «Государству» Платона, в котором (комментарии), по словам Аверинцева, закладываются основы двух позитивных форм послерефлексивного мифа — «воспитательного» (аллегорического) и «божественно-неистовственного» (символического)<sup>1</sup>.

Итак, мы видим: существование мифологем реально, правомерно и даже неизбежно. Относиться к ним сугубо негативно, как к «неподлинным мифам», едва ли справедливо и методологически плодотворно. Что касается жёсткой позиции, занятой в этом вопросе К. Ясперсом, то приходится предположить, что он невольно отождествил миф с религией. Для последней, действительно, потребна истовая вера. Платоновские же «послерефлексивные» мифы, например, непременного соблюдения этого условия не требуют. Мифология второго порядка ближе к поэтической фантазии.

2) Как ни изменялись позиции Ницше, трансформируясь от этапа к этапу, но от «Рождения трагедии» — стержневой работы первого периода творчества — он принципиально не отрекался никогда. Напротив, на протяжении всей своей деятельности философ вновь и вновь возвращался к указанному раннему целостному изложению своих взглядов. Этот факт плохо согласуется с идеей якобы полного охлаждения мыслителя к проблеме мифа, отказа от им же развитой теории существования мифа в культуре.

Правда, это ставит перед исследователем новую нетривиальную задачу: объяснить, почему, под воздействием каких факторов тема эта в дальнейшем стала редко звучать на страницах сочинений Ницше, приобрела латентный, скрытый характер? (Свои предположения на этот счёт я выскажу несколько позже).

3) Показательно, что сам Ясперс признал, хотя и не без оговорок, что миф всё же присутствует во всём философском творчестве Ницше и как содержательный компонент. Касающийся этого вопроса фрагмент своей книги он всё-таки назвал: «Мифология Ницше». Согласно взгляду Ясперса, в основе философии Ницше лежит

---

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления / Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. М.: Наука, 1979. С. 83–87, 89–91, 95–97.

«мифология природы»; ею наполнены, пронизаны все его произведения. Фактически речь здесь идёт о признании мифопоэтического характера философствования Ницше вообще. Само собой понятно, что это мифология второго порядка — пострефлексивная, сходная типологически с Платоновой. И, значит, Ницше не только исследователь античных мифов, но и в некотором роде сам — творец мифа своего, нового.

Касаясь проходящего через всё творчество философа мифа о Дионисе, Ясперс, однако, признает за ним всего лишь инструментальную, формообразующую функцию. Его роль проста и ограничена — обозначить, выразить символически ницшевскую реальную «мифологию природы», его общее воззрение на мир. О попытке мыслителя использовать арсенал мифологии Ясперс пишет как бы с огорчением и сожалением: «...Он, вопреки своим обычным инстинктам, избирает в лице Диониса некий традиционный мифологический образ, чтобы с его помощью собрать *воедино* и выразить бытие *в целом*»<sup>1</sup>. Между тем, заключает он, «то, что в символе Диониса выражено...есть повторение того, что уже и так, даже более чётко и красноречиво, присутствует в философствовании Ницше...»<sup>2</sup>.

Как видим, Ясперс смотрит на проблему «миф у Ницше» то ли с религиозных, то ли даже с рационалистических позиций (что, согласитесь, странно слышать из уст философа-экзистенциалиста). С этой точки зрения, мифологемы, и вообще мифологии второго порядка (вроде дионисийской), немногого стоят. Кто-то сочтёт такой вывод убедительным, кто-то (и автор этих строк также) — нет. Трудно согласиться и с замечанием комментатора Ницше о том, что «его (Ницше. — В. К.) символ Диониса никем не был по-настоящему заимствован...»<sup>3</sup>. Достаточно напомнить, что мифологема и философема «дионисизм — аполлонизм» активно использовалась в XX веке как западной, так и отечественной философской, культурологической и эстетической мыслью (в особенности деятелями русского Серебряного века). Но как бы там ни было, мифологический характер философствования Ницше, наличие у него «мифологии природы» Ясперсом хотя и с оговорками, но признаны. И это признание дорогого стоит.

<sup>1</sup> Ясперс К. Ницше. С. 502.

<sup>2</sup> Там же. С. 506.

<sup>3</sup> Там же.

## ***Прежние идеи продолжают жить в иных формах***

Если отвлечься от данной конкретной ситуации, от Ницше как воскресителя и интерпретатора греческого мифа, и взглянуть на проблему с предельно общей точки зрения, то перед нами предстанет следующая картина. Мифотворчество, как справедливо утверждают многие современные мыслители, отвечает глубинным, атрибутивным потребностям человека и потому не исчезает, не отмирает с переходом от дикости и варварства к цивилизации. В основе позднейшего мифотворчества лежат, как и ранее, архетипы коллективного бессознательного; но реализуются они применительно к запросам новой эпохи, с бессознательным и сознательным учётом множества сложившихся реалий. Пострефлексивное мифотворчество — сознательно-бессознательная деятельность людей. Причём субъектом такого творчества может быть не только коллектив, масса, но и отдельная творческая личность. Ницше неоднократно отмечал, что даже на заре древнегреческой культуры значительный вклад в развитие мифологии вносили поэты (Гомер в особенности) и драматурги (те же творцы аттической трагедии).

Значит ли это, что обрисованный здесь подход непропорционально усиливает субъектное, субъективное начало мифа в ущерб объективному его зарождению и содержанию? Кстати сказать, такой вывод сделал К. Хюбнер, автор книги «Истина мифа», причислив Ницше к «психологическому направлению» в трактовке мифа. «В конце концов поздний Ницше, — пишет этот автор, — растворил и дионисийское начало в психологии и тем самым украл у греческого мифа остаток объективности, которую он ему сам приписывал ещё в «Происхождении трагедии»<sup>1</sup>. — Чтобы усомниться в справедливости сказанного, стоит напомнить о ясперсовском признании (см. выше) «мифологии природы» у Ницше, в которую немецкий экзистенциалист включал — внимание! — и основные понятия онтологии Ницше: «становление», «жизнь», «вечное возвращение» и др. Но не буду далее ссылаться на одного немецкого мыслителя в противовес другому; достаточно того, что мы уже поняли: соотношение объективного и субъективного в мифе далеко не праздный вопрос, и односторонне-психологизированное его решение вряд ли приемлемо.

Важно подчеркнуть, что миф — в том числе и послерефлексивный, современный — выполняет также «миростроительную»

<sup>1</sup> Хюбнер К. Истина мифа. М. 1996. С. 50.

функцию. В мифе человек строит, во многом бессознательно, свой собственный мир, такой, в котором он был бы «у себя дома». Наукой давно установлено, что в мифотворчестве огромную роль играют компенсаторные мотивы и механизмы. Человек строит свой мир из всего доступного ему материала — эмпирических наблюдений, научно-познавательных элементов, арсенала традиционных образов, заменяя отсутствие достоверных связей между элементами деятельностью фантазии, творящей по методам мифологического мышления. Реалии объективного мира тоже воспроизводятся в этом полуфантастическом мире, но они предстают в нём в преломленном, преображённом виде, соответствующем глубинным жизненным установкам субъекта. Главное, чтобы это был относительно упорядоченный мир, органичный для субъекта, а также чтобы эта модель мироустройства и мироотношения была интимно принята субъектом (отдельным человеком, социальной группой, народом, массой) как «своя собственная».

Ввиду наличия этой фундаментальной «миростроительной» человеческой потребности, существует не только процесс демифологизации, но и ремифологизации<sup>1</sup>. Мифология составляет живую и плодотворную часть современной культуры. На своём месте, в своих определённых пределах она выполняет важные функции как по отношению к массовому, так и индивидуальному сознанию. Огромную роль в современном мифотворчестве играют литература и искусство. Те произведения художественной фантазии, которые наиболее полно выражают мироощущение, мировидение масс данной исторической эпохи, становятся живыми мифами и символами, служащими как ментальной, так и практической ориентации людей в процессе их жизнедеятельности. Позитивный или негативный эффект данного процесса зависит, конечно, от конкретного содержания тех или иных мифов, что требует специального их анализа — социально-исторического, социально-психологического, эстетического. Мифологическое начало, представленное в культуре наряду с другими её компонентами — философией, наукой, религией и т. д., не вправе подменять, заменять их собой.

Но вернёмся к проблеме мифа у Ницше. Чем можно объяснить, что, начиная с 1876 года, сам этот термин редко встречается в его работах? Полагаю, тому есть две взаимосвязанных между собой причины.

---

<sup>1</sup> См. об этом, в частности: *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа*. 2-е изд. М. 1995. С. 25–31.

Первая — радикальное переосмысление со стороны Ницше романтической традиции вообще, и творчества своего бывшего кумира, позднего романтика Р. Вагнера — в особенности. Известно, что именно романтизм, художественный и философско-теоретический (вспомним хотя бы Ф. В. Й. Шеллинга), пробудил и обосновал интерес к историческому прошлому народов, к своеобразию их духовной жизни, выражаемому в песнях, сказаниях, легендах, и придал особое значение мифу. В своей работе «Ницше против Вагнера» философ признаётся, что он обманулся, неверно восприняв и проинтерпретировав творчество таких романтиков, как Р. Вагнер. «Теперь ясно, в чём я заблуждался, а также и то, чем я *надеялся* Вагнера и Шопенгауэра — я надеялся на них собою...»<sup>1</sup>. Он достаточно подробно останавливается на этом поворотном пункте своей духовной биографии и в «Весёлой науке» (афоризм 370), и в «Опыте самокритики» (заключительный, 7-й фрагмент). Тот романтический пессимизм, который он считал выражением бунта против всяческих оков жизни, оказался всего лишь пиротехнической вспышкой слабых натур. Их романтический порыв завершился примирением с тем, что враждебно жизни, — упадком духа, уходом в мистику, в религиозное утешительство и т. п. Такой романтизм Ницше со всей решительностью отверг. Называя своё (XIX-ое) столетие «веком толп», он пишет о том, что век этот воспитал для своих нужд целую когорту «больных артистов», озабоченных прежде всего завоеванием популярности у широкой публики с помощью разнообразных эффектных приёмов. Ярким выразителем этой тенденции оказался, по его мнению, Р. Вагнер; ею проникнута его знаменитая оперная тетралогия «Кольцо Нибелунга». Если в «Рождении трагедии» и других работах первого периода Ницше славил Вагнера-«мифотворца», связывая с ним свои надежды на возрождение трагического мифа в обновлённой культуре, то теперь он даёт этому художественному феномену совсем иную оценку. «Присвоение Вагнером старых песен и сказаний... — теперь мы смеёмся над этим, — воскрешение этих скандинавских чудовищ, преисполненных жадной восторженной чувственности и сладострастия...»<sup>2</sup>. Один из разделов своего «Ницше против Вагнера» философ озаглавил: «Мы антиподы». В другом разделе — «Куда Вагнер относится» — он причисляет творчество композитора к традиции французского романтизма, с его литера-

<sup>1</sup> Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения. Минск. 2000. С. 325.

<sup>2</sup> Там же. С. 325.

турщиной, фанатизмом «выражения», жаждой «наркотического» воздействия на публику и т. д. и т. п.

В такой культурной ситуации, в таких условиях продолжать разрабатывать «впрямую» тему мифа значило для Ницше: вновь аттестовать себя как «вагнерианца» и как бы лить воду на мельницу своих «антиподов». Такова первая, на мой взгляд, несомненная причина уклонения Ницше в зрелые годы от прямой, текстуальной разработки темы мифа.

Идеалом Ницше в последний, третий период его творчества становится так называемое «халкионическое искусство». Это название происходит от древнегреческого выражения «халкионины дни», что означает «дни счастливого покоя». Халкиона (Алкиона, Алциона) в греческой мифологии — дочь Эола, супруга фессалийского царя Кеика; её имя буквально переводится как «зимородок». За взаимную любовь и преданность боги (по одной из версий) превратили супругов в этих птиц. Зимой, в брачный период зимородков, в течение двух недель стоит хорошая, тихая погода<sup>1</sup>. Обозначение соответствующего типа искусства, конечно, метафорическое. С одной стороны, это — художественная альтернатива декадансному романтизму, как полагал Ницше. «Как чуждо нам стало, — пишет он, — всё романтическое беспокойство и сумятица чувств, которые любит образованная чернь, и все её тяготения к возвышенному, приподнятому, взвинченному»<sup>2</sup>. С другой стороны, халкионическое искусство — антипод познавательного типа творчества, стремящегося «обнажить всё скрытое», во что бы то ни стало «докопаться до истины». «Мы слишком опытны для этого, слишком серьёзны, веселы, закалены и *глубоки*...»<sup>3</sup>. Здесь же Ницше даёт более развёрнутую характеристику халкионического искусства: «Если нам, выздоровевшим, ещё нужно какое-нибудь искусство, то оно должно быть другим — насмешливое, лёгкое, неуловимое, божественно-спокойное и божественно-искусственное искусство... Прежде всего искусство для артистов, только для артистов!»<sup>4</sup>. (Именно такая, крайне суженная нацеленность искусства, добавлю от себя, открыла простор для раскованности, экспериментов в творческом процессе, сделав Ницше предтечей модернистов и постмодернистов XX–XXI веков).

<sup>1</sup> См.: *Азбунов М.* Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. М.: МИ-КИС, 1994; *Словарь античности*. М.: Прогресс, 1989.

<sup>2</sup> *Ницше Ф.* Философская проза. Стихотворения. С. 336.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.



Вторая, тоже вполне очевидная причина уменьшения у зрелого Ницше текстов, посвящённых мифу, это всё более расширительная интерпретация им понятия «искусство». Тезис о «необходимой для жизни иллюзии» является стержневым для всего творчества Ницше, он скрепляет собой все три этапа его философской эволюции. Но в своём последовательном развитии тезис этот превращает искусство из феномена эстетического в генерализованный культуротворческий; в нём исчезают, им покрываются все сферы духовной жизни людей — и миф в том числе. Можно сказать и так: центр тяжести теперь переносится с мифа как такового, как особого вида иллюзии, на искусство как общую, универсальную её форму, включающую в себя и мифотворчество. Обо всём этом совершенно справедливо пишет Д. Колли, один из редакторов немецкого собрания сочинений Ницше: «...Философия воли к власти переходит в философию лжи. Метафизика искусства, какой она была в «Рождении трагедии», вновь возвращается, но под другим именем». «...Это влечение ко лжи, по Ницше, есть в точности то же самое, что и влечение к искусству, и вот искусство оказывается доминирующей и наиболее широкой категорией, в которую вновь вмещаются все виды так называемой духовной деятельности»<sup>1</sup>. Совершается как бы возврат к исходному пункту, но с подъёмом на новый виток спирали.

### *Ницше — творец новой мифологии*

Итак, о полном исчезновении у зрелого и позднего Ницше темы мифа говорить едва ли правомерно. В данном случае я отдаю предпочтение точке зрения Е. М. Мелетинского, известного отечественного исследователя мифа, который пишет: «Проблемы мифа многократно всплывают в сложном и противоречивом творчестве Ницше»<sup>2</sup>. Так оно и было на самом деле.

Из всего многообразия примеров, характеризующих развитие зрелым Ницше теории мифа и практики мифотворчества, остановлюсь лишь на трёх.

*Парадоксы и антиномии мифа.* В афоризме 122 «Человеческого, слишком человеческого», т. 1, Ницше обращает внимание на свойственные древним культам (а значит, и мифам) парадоксальные сочетания шуточного и непристойного с религиозным,

<sup>1</sup> Колли Д. Послесловие / Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т. 13. М.: Культурная революция, 2006. С. 595.

<sup>2</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 26.

возвышенного с карикатурным, трогательного со смешным. Такое соединение казалось бы несоединимого присуще, по его словам, не только празднествам, например, в честь Деметры и Диониса, но и позднейшим христианским мистериям. Ницше с сожалением говорит о том, что способность людей переживать подобные антиномические сочетания чувств постепенно утрачивается и скоро, может быть, исчезнет совсем.

Подобную парадоксальность мифов, кстати, не раз отмечал А. Ф. Лосев. М. А. Лифшиц также стремился выделить и объяснить теоретически феномен антиномических чувств, вызываемых архаическими мифами<sup>1</sup>.

*Дионис.* Мифологемы Диониса и Аполлона Ницше разрабатывал на протяжении всего своего творчества, придавая им всё более глубокое и оригинальное концептуальное содержание. В особенности это относится к мифу о Дионисе. В ходе постоянного осмысливания и переосмысливания этого образа тот всё более приобретал черты, с одной стороны, философствующего бога, бога-философа, а с другой — сходство с самим Ницше. Часто он называл себя «верным учеником Диониса». В то же время, как верно подчеркнул К. Ясперс, ницшевский Дионис не утратил и свою онтологически-символическую функцию, выражая фундаментальнейшее иррациональное начало бытия-становления. В работах зрелого периода — «По ту сторону добра и зла» (афоризм 295), «Сумерки идолов» (раздел Набеги несвоевременного, афоризм 49; раздел Чем я обязан древним, афоризм 5) Ницше даёт обстоятельную, развёрнутую характеристику своему главному мифологическому персонажу — образу огромной обобщающей силы.

*Заратустра.* Венцом вторичного, сознательного мифотворчества Ницше стал созданный им образ Заратустры. Генезис его, строго говоря, неизвестен, но есть свидетельства в пользу того, что философ натолкнулся впервые на имя и описание Заратустры, читая «Опыты» Эмерсона. Против этого места он на полях написал: «Вот оно!».

Ницшевский Заратустра — персонаж, сформировавшийся на основе нескольких, как минимум трёх, источников.

Первый — исторический Заратустра, точнее — предание о нём. Комментаторы справедливо подчёркивают, что, хотя этот пер-

---

<sup>1</sup> См.: Лифшиц М.х. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / Идеи эстетического воспитания. Антология в 2-х т. Т. 1. М. 1973. §§ 7, 11 и 12; *Он же.* Первобытное общество / Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость. М. 1993. С. 409–411 и др.

сонаж — плод фантазии Ницше, фантазия его не была совершенно произвольной. Она отталкивалась от своего исторического прототипа. В каком направлении шла переработка исходного материала? Ницше сам говорит об этом в «Ессе homo» (раздел Почему являюсь я роком, афоризм 3). Реальный персидский мудрец совершил, по его мнению, чудовищное деяние — перенёс мораль в метафизику. Но он же возвёл правдивость в ранг высшей добродетели. Мораль, по Ницше, следует преодолеть правдивостью познания. «Самопреодоление морали из правдивости, самопреодоление моралиста в его противоположность — в меня — это и означает в моих устах имя Заратустры»<sup>1</sup>.

Второй источник «рукотворного» мифа о Заратустре — миф о Дионисе (в уже обрисованной выше его интерпретации со стороны Ницше). На продолжении всего третьего периода его творчества эти два образа — Дионис и Заратустра — неуклонно сближались. В «Ессе homo» (раздел Так говорил Заратустра, афоризм 6), перечисляя существенные черты данного психологического типа (такие, как открытость противоречиям, утверждение всего отрицательного как неотъемлемой части жизни, «халкионическое» начало и т. п.), Ницше сопровождает этот перечень рефреном: «Но это и есть понятие самого Диониса». Собственно, Заратустра — это «очеловеченная», персонифицированная ипостась Диониса — выразителя глубиннейшего начала бытия.

Третий источник образа Заратустры — вызревавшее постепенно учение философа о сверхчеловеке. Д. Колли и М. Монтинари с полным основанием констатируют: «Созданный Ницше миф о втором пришествии Заратустры излагает учение о суверенной личности (сверхчеловеке) завтрашнего дня»<sup>2</sup>.

Как видим, если в ранний период творчества Ницше научно-теоретический и «практический» аспекты разработки проблемы мифа были равноправны и органически сливались, то позднее второй, художественно-образный, собственно мифотворческий аспект получил явное преобладание над первым. Хотя это и не значит, что он его вытеснил полностью. Скорее, увёл с поверхности вглубь, заставил развиваться имплицитно.

2009

<sup>1</sup> Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. С. 763–764.

<sup>2</sup> Колли Д., Монтинари М. Примечания / Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т. 12. С. 533.

## НЕМЕЦКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Психология сформировалась в самостоятельную науку во второй половине XIX века. И сразу же возник вопрос о перспективе применения всего арсенала имеющихся у неё средств к изучению фундаментальных проблем смежных дисциплин. Это обещало дать результаты, важные как для самой психологической науки, так и для дисциплин-смежниц.

Одной из самых привлекательных в этом отношении выглядела эстетика. Ведь она изучает чувственную сферу взаимодействия человека с миром, которая в определённом плане составляет часть психической реальности.

С другой стороны, эстетика изначально входила в систему научного знания как *философская* дисциплина. На этом пути её ожидали несомненные, значительные успехи, воплотившиеся прежде всего в труды представителей немецкого классического идеализма (И. Кант, Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель, Ф. В. Й. Шеллинг, Ф. Т. Фишер и др.). Однако к концу XIX века философский посыл классиков в значительной мере выролдился в бесплодное, умозрительное теоретизирование. Науку эстетику требовалось повернуть лицом к человеку, к практике развивающегося искусства, особенно — современного, от которого она всё более отдалялась. В этой ситуации помощь эстетике со стороны психологии была весьма кстати.

Первыми взять курс на сближение эстетики с психологией дерзнули представители немецкой науки рубежа XIX–XX веков — Т. Липпс, К. Гроос, И. Фолькельт, В. Вундт, О. Кюльпе и некоторые другие. Все они были несомненными авторитетами в области психологии, но это было лишь одно из их достоинств. Вышеназванные учёные прошли хорошую философскую школу, соответственно, знали и эстетическую классику. Все они свободно ориентировались в вопросах истории искусства и теоретического искусствознания. Поэтому их труды принесли ощутимые, весомые результаты на избранном ими направлении, вызывая пристальный, обострённый интерес специалистов на протяжении всего последующего столетия.

Согласно представлениям немецких учёных, эстетика должна была не просто сблизиться с психологией, но и стать частью психологической науки. С нашей современной точки зрения это — крайность, но крайность, исторически вполне объяснимая и, если хоти-

те, «извинительная». Достаточно напомнить, что Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) писал: «Вместе с Липпсом мы полагаем, что эстетику можно определить как “дисциплину прикладной психологии”»<sup>1</sup>. В той же книге наш авторитетный психолог и эстетик очень сочувственно цитировал высказывание Бенедетто Кроче о том, что основные эстетические понятия (возвышенное, трагическое и т. д.) «не подлежат ведению ни эстетики, ни философии вообще и должны быть отданы именно психологии»<sup>2</sup>. Что можно сказать по этому поводу? Такова была та эпоха (хотя и проявлений *антипсихологизма* тоже было предостаточно<sup>3</sup>).

Ко времени, когда в Германии происходило формирование психологического направления в эстетике, уже возникла и завоевывала всё большее признание «экспериментальная психология». Её пионерами стали Г. Т. Фехнер и В. Вундт<sup>4</sup>. Возникло отнюдь не беспочвенное предположение, что психологическая эстетика пойдёт в своём развитии по такому именно руслу. Сам Фехнер показал, как можно строить на психологической базе «эстетику снизу», занявшись опытами по измерению элементарных предметных форм и элементарных же эстетических реакций на них<sup>5</sup>. Однако Липпс и его коллеги подвели под свой вариант новой эстетики не «микро-», а «макропсихологию» — *психологию личности*. И в этом мы видим их большую научную заслугу. На передний план эстетических исследований у них выступила психологическая активность воспринимающего и творящего субъектов, а также те психологические состояния, процессы и индивидуальные свойства, которые обеспечивают протекание эстетической творческой деятельности (воображение и чувства — прежде всего). При этом фехнеровско-вундтовская общая ориентация на опытный фундамент психологической эстетики, на её соответствие критериям научной строгости сохранилась у них едва ли не в полной мере.

---

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 78.

<sup>3</sup> См.: Сорина Г. В. Логико-культурная доминанта. (Очерки теории и истории психологизма и антипсихологизма в культуре). М.: Прометей, 1993.

<sup>4</sup> См.: Реале Д. и Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4-х т. Т. 4. СПб. 1997. С. 240–242.

<sup>5</sup> См.: Фехнер Г. Т. Введение в эстетику (фрагмент) / Семиотика и искусствознание. М.: Мир, 1972.

Сквозной, объединяющей идеей научного творчества Т. Липпса, К. Грооса, И. Фолькельта является «вчувствование» (на языке современной нам психологии — «эмпатия»). Критическому анализу феномена вчувствования, его осмыслению и переосмыслению посвящена обширнейшая, сложнейшая теоретическая литература (В. Воррингер, Вернон Ли, Э. Баллоу и др.<sup>1</sup>). Но совершенно очевидно, что психологическая эстетика всё-таки не сводится к одной этой идее, как бы ни была она важна сама по себе. Мы не ставим своей целью осуществить критический анализ эстетико-психологической «теории вчувствования» в различных её образцах, не собираемся взвесить все её «плюсы» и «минусы» и т. д. Нам представляется более уместным и насущным другое: дать читателю представление о системе эстетических взглядов каждого из ведущих представителей немецкой психологической эстетики рубежа XIX–XX веков в отдельности. Их единство и различия проявятся при этом, как мы надеемся, с максимальной рельефностью.

**Т. Липпс (1851–1914).** Одно из центральных понятий психологической эстетики Теодора Липпса — «эстетическое созерцание». Оно обозначает особый вид отношения субъекта к объекту. С одной стороны, в нём представлен «эстетический объект», с другой — субъект, производящий «эстетическую оценку». В результате этого взаимодействия объект приобретает «эстетическую ценность». Главной, наиболее фундаментальной эстетической ценностью является красота. (Кстати: титула «основателя эстетики», согласно Липпсу, более всего заслуживает И. Кант, поскольку он фактически первый обосновал выделение эстетических ценностей из числа всех других). Липпс настаивает на том, что эстетическое созерцание двусоставно и, следовательно, эстетический объект имеет в нём свои права, выполняет свою детерминирующую функцию. Поэтому обвинить учёного в крайнем субъективизме едва ли было бы справедливо.

Атрибутивной особенностью эстетического созерцания, считает он, является его выделенность, изъятость из «грубой реальности», из взаимосвязи всех практических отношений. (Липпс здесь имеет в виду то, что Кант назвал «незаинтересованностью эстетического суждения»). «Эстетика ... не интересуется реальностью. Она извлекает содержание красивого из всякой реальной связи

---

<sup>1</sup> См.: Современная книга по эстетике. Антология. М. 1957.

явлений»<sup>1</sup>. «Реальность жизни и мира лежит по ту сторону эстетического созерцания»<sup>2</sup>.

Выделение эстетического объекта из «грубой реальности» предполагает на другом полюсе — разделение субъекта на Я реальное и Я идеальное, очищенное от эмпирии, житейских отношений. И именно это идеальное Я выступает субъектом эстетического оценивания.

Специфику эстетического объекта (прекрасного) часто определяли формулой: «единство в многообразии»; Липпс считает необходимым конкретизировать её. Единство многообразия тогда производит наибольшее впечатление, когда элементы целого максимально разнообразны и отношения между ними носят подчеркнуто напряжённый характер, причём агенты взаимодействия остаются всё-таки составными частями и полярностями единого целого. Эту особенность эстетической формы Липпс называет «принципом дифференциации общего в самом себе».

Другую характерную особенность эстетической формы составляет реализация в ней «принципа монархического (= иерархического) подчинения» элементов промежуточным узловым центрам, так сказать, субдоминантам. В результате возникает эффект «уплотнения» формы и опять-таки — напряжённых отношений между составными частями иерархического целого. Принцип иерархии у Липпса — это, конечно, принцип подчинения, но не пассивного и рабского, а драматического, включающего в себя сопротивление доминанте, противоборство.

Оба эти принципа свидетельствуют о стремлении Липпса подчеркнуть диалектически-противоречивые моменты в строении эстетического объекта.

Эстетическая оценка носит не интеллектуализированный или волевой (практический) характер, а эмоциональный — она совершается в виде непосредственного переживания. Даваемая эмоциональная оценка определяется, с одной стороны, природой оценивающего субъекта, с другой — характерными свойствами объекта. Поэтому оценка не просто «приписывается» предмету, а в известной мере соответствует ему, «вынуждается» им. При иной форме объекта его переживание — оценка также была бы другой.

<sup>1</sup> Липпс Т. Эстетика / Философия в систематическом изложении. СПб. 1909. С. 404.

<sup>2</sup> Там же. С. 405.

Обрисовав эти исходные, ключевые для него положения, Липпс переходит к характеристике эстетики как таковой. Лейтмотивом всех рассуждений немецкого учёного на эту тему является мысль о том, что эстетическое отношение не есть всего лишь реакция на определённые свойства объекта, а представляет собой форму активного самоутверждения человека в мире. До сих пор накапливаемые наукой знания о прекрасном, об эстетических формах в природе и в искусстве интерпретировались преимущественно в объективном духе, теперь настало время перевести их в субъективный план. «Красота объекта не есть его свойство, как зелёный или синий цвет, но она указывает на то, что этот объект служит основанием для эстетической оценки»<sup>1</sup>. Эстетическая оценка — дело субъекта, личности, её сознания. Выявить закономерности такой оценки можно, считает Липпс, лишь на основе аппарата психологической науки. Следовательно, «эстетика должна быть причислена к психологическим дисциплинам»<sup>2</sup>.

Классическая эстетика, озабоченная тем, как сверхчувственное выражается в чувственном, была сугубо философской. Когда на смену ей пришла «экспериментальная эстетика» Г. Т. Фехнера — индуктивная и психологическая, — всё, казалось бы, должно было встать на свои места. Но этого не случилось. Если такая эстетика и обращалась к психическим реальностям, то лишь к самым элементарным и атомарным, наиболее близким к телесным ощущениям. Всё безмерное богатство эстетических чувств эстетика в духе Фехнера стремится втиснуть в прокрустово ложе двузначной шкалы: «удовольствие — неудовольствие». Добытые ею «по объективному методу» данные нуждаются, считает Липпс, в серьёзной психологической интерпретации. Сам он стремился сделать научной базой эстетики высшие отделы психологической науки — психологию личности, психологию человеческой активности.

Согласно Липпсу, серьёзная психологическая подготовка для эстетики совершенно обязательна. Она позволяет исследователю правильно ставить вопросы и отвечать на них, осмысляя как объективные результаты экспериментов, так и данные самонаблюдения (интроспекции). К этому следует прибавить способность теоретика к чистому эстетическому созерцанию, богатый индивидуальный эстетический опыт.

<sup>1</sup> Липпс Т. Эстетика / Философия в систематическом изложении. СПб. 1909. С. 371.

<sup>2</sup> Там же.



Эстетический объект имеет, с одной стороны, чувственную форму, с другой — духовное содержание, — т. е. то, что оценивается. Духовное содержание, утверждает Липпс, вносится в предмет субъектом. Таким образом, эстетический объект лишь отчасти «дан» субъекту; в гораздо большей мере он создан им. (С этой точки зрения принципиальную заслугу Фехнера составляет, по мнению Липпса, то, что он разграничил пассивный «чувственный» и внутренне активный «ассоциативный» факторы в эстетическом восприятии).

Продолжая развивать это направление мыслей, Липпс сделал центральным пунктом, ядром своей эстетики понятие *Einfühlung* («вчувствование»; «объективация» переживаний). Вчувствование (объективация) — одна из фундаментальных форм психической активности субъекта. Оно представляет собой своеобразное распределение объекта, перевод его независимого существования в план субъективного освоения, переживания. Всё то внешне данное, что активно воспринимается, усваивается субъектом, становится частью его душевной жизни и, таким образом, оживляется, одухотворяется, очеловечивается.

Вчувствование — общепсихологическая закономерность; она имеет и простые, базисные, и более сложные формы и уровни своего проявления. Так, вместе с абстрактной извивающейся линией мы то возносимся вверх, то падаем вниз. Летящий камень мы тоже воспринимаем как нечто субъектное — как носителя, обладателя «силы». Первичные наши соощущения с предметами вовлекают в этот процесс всё более глубокие слои психики, создавая объективирование «настроений». Наконец, самый глубокий уровень вчувствования имеет место тогда, когда в предмет вчувствуется личность в виде её целостных состояний (гордость, игривость и т. п.). Именно такой, радикальнейший, характер вчувствования присущ эстетическому созерцанию.

Эстетическое созерцание, в понимании Липпса, обнаруживает тем самым свою диалектическую природу. Оно одновременно предполагает объект-субъектное деление, оппозицию, и само же снимает эту противоположность. Вчувствование есть слияние субъекта с объектом в виде объективированного переживания. Наша душевная жизнь сливается с «жизнью» воспринимаемого предмета.

Развитие идеи вчувствования (объективации переживания) приводит Липпса к углублённой характеристике эстетического чувства. Эстетическое чувство — совершенно особое переживание,

поскольку его субъектом является Я созерцательное, очищенное от всего эмпирического, т. е. то общечеловеческое ядро, которое живёт в глубине всякой личности. Это идеальное человеческое начало должно быть задействовано, подтверждено, оживлено и усилено в каждом конкретном акте эстетической объективации.

При объяснении эстетического чувства Липпсу оказывается весьма кстати другой выдвинутый им принцип — субъективации формы. То, что на стороне эстетического объекта выступает как общие характеристики его формы — «единство в многообразии» с соответствующими модификациями и уточнениями, — на стороне субъекта означает органическое единство психических функций, полноту душевной жизни человека. Форма объекта либо пригодна для подобного самоутверждения субъекта (и тогда она «позитивна», «человечна», эстетична), либо нет (не порождая положительных эстетических чувств). Коррелятивность, созвучие между субъектом и объектом чистого эстетического созерцания Липпс называет «эстетической симпатией». Последняя составляет общую основу всех разновидностей эстетического чувства. Содержанием эстетического чувства является, таким образом, переживание всего человечески-значимого, ценности самого человека.

Гамма эстетических чувств, переживаемых субъектом, достаточно широка, но, согласно Липпсу, все они должны включать в себя момент позитивного эмоционального самоутверждения человека. Это положение обеспечивает господство прекрасного во всей липпсовской шкале эстетических ценностей. «Красота есть прочувствованное в созерцании объекта и явно с ним связанное свободное утверждение жизни»<sup>1</sup>. Различие между прекрасным и уродливым (безобразным) объясняется тем, что в первом случае объективирование происходит без какого-либо насилия над Я созерцающего, а во втором — с явным затруднением (из-за рассогласованности субъекта с формой объекта). Но абсолютной противоположности между прекрасным и безобразным, согласно Липпсу, нет: в уродливом обычно тоже есть некие моменты позитивности (сила, богатство и др.), а значит — прекрасное совместимо с уродливым.

Другие эстетические ценности и соответствующие им чувства рассматриваются Липпсом как виды, модификации прекрасного. Изящно то, что властно пробуждает в нас свободную внутреннюю

<sup>1</sup> Липпс Т. Эстетика / Философия в систематическом изложении. СПб. 1909. С. 383.

активность, не требующую особых усилий. Возвышенно то, в чём я чувствую себя внутренне великим, выделяющимся из среднего уровня. Возвышенное составляет также позитивную основу трагического — с одной стороны, и юмора — с другой. Огромное эмоциональное воздействие этих двух эстетических модификаций объясняется тем, что в них позитивное человеческое начало (возвышенное) утверждается в преодолении противоположного, негативного начала. В случае трагического таким негативным моментом является страдание, в случае юмора — комическая весёлость, игривость, завершающаяся саморазоблачением псевдовеликого (ничтожества, тщетно притязającego на величие). Комическое, согласно Липпсу, само по себе не составляет эстетической ценности, оно обретает таковую только как компонент юмора. Примечательно, что антиподом возвышенного у Липпса выступает не низменное, а комическое — как игровая противоположность серьёзно-возвышенного. Липпс выделяет три вида юмора, разграничивая их по характеру разрешения конфликта между «позитивом» и «негативом»: примирительный, добродушный юмор (в узком смысле этого слова); сатиру; иронию.

Фундаментальные проблемы искусства немецкий учёный также стремился трактовать не в объектном, а в субъектно-психологическом плане, с активным применением понятия «вчувствование» («объективация»). Эстетика для него не абстрактная философская наука, а прикладная психологическая дисциплина, изучающая оценки, вызываемые прекрасным в природе и в искусстве. Будучи достаточно традиционным в определении общих задач искусства, Липпс вместе с тем требовал учёта многообразия видов художественного творчества, взаимодополняющих и образующих в итоге одно расчленённое целое. Он считал необходимым создание наряду с общей психологической эстетикой целого ряда специальных «эстетик отдельных видов искусства».

Липпсом была разработана оригинальная и тонкая классификация видов искусства. В основу её положены многие известные принципы деления, но главенствующую роль среди них играет идея абстрагирования, осуществляемого художником в соответствии с природой данного вида творчества. Первым актом художественного творчества является извлечение объекта изображения из контекста реальной жизни и перенесение его в иной мир — мир искусства, чистого эстетического созерцания. При этом виды искусства делятся прежде всего на конкретные (жизнеподобные) и абстрактные

(обобщённо-условные). Каждый художник, выбирая объект изображения, совершает «эстетическое отрицание», т. е. отвлечение от каких-то его сторон, в данном случае несущественных. Но эстетическое отрицание есть в то же время и утверждение — выделение других сторон объекта, приобретающих особую значимость.

Выбор объекта в свою очередь стимулирует выбор соответствующих средств изображения (материала и технологии), и наоборот. Эстетика отдельного вида искусства всегда есть компромисс между изображаемым и средствами изображения. Но последнее слово остаётся за художником; от него зависит, чтобы компромисс состоялся на достойных условиях (без насилия над материалом и т. п.).

Различие между конкретными и абстрактными искусствами не является абсолютным, между ними возможны взаимопереходы. Это обнаруживается, в частности, при анализе Липпсом так называемых «технических искусств», материалом которых служит масса, наполняющая пространство (пример — архитектура). Архитектура в абстрактной, обобщённой форме (подобно музыке) выражает, согласно Липпсу, «жизнь массы» (т. е. распределение в ней напряжений, функций и т. п.). Но благодаря особой выразительности архитектурных форм они приобретают символическое значение. Ассоциативное мышление уводит воспринимающего в мир многообразных конкретных форм — растительных, животных и т. п.

Анализируя поэзию (искусство слова) и её роды — лирику, драму, эпос, — Липпс высказывает ряд положений общетеоретического, общеэстетического характера.

1. Психологический процесс, посредством которого Я создаёт художественную форму (или осваивает её в процессе восприятия), состоит в выделении из «центрального Я» ряда суб-Я, неких его подсистем, ответственных за конкретные составные элементы формы, а также за их объединение в составе целого. — Мысль о том, что, например, литературный герой, персонаж является как бы отпочкованием от авторского Я, высказывалась ранее многократно, но Липпс пошёл гораздо далее этого. Он признал за подсистемами авторского Я не просто «отражательные», а регулятивные и конструктивные функции, т. е. — формообразующие. Так, например, в творческом Я драматурга представлено «Я произведения», раскалывающееся на ряд более частных Я; «при этом единое “Я” произведения всё же существует». «Это — то “Я”», которое проявляется в ритме или же

рифме, и во всяком случае в поэтическом языке»<sup>1</sup>. Эта липпсовская мысль и сейчас имеет важное методологическое значение для психологии искусства и эстетики.

2. Липпс так сформулировал актуальную задачу теории искусства, к разрешению которой она едва приступила тогда, в начале XX века. «Она должна будет показать, почему всякий, даже самый маленький элемент формы, подчиняясь задачам целого, и своим собственным целям, — почему он таков, а не другой»<sup>2</sup>. Тем самым немецкий учёный предвосхитил проблему выявления так называемой «художественной телеологии», которой в России весьма интенсивно занимались деятели ОПОЯЗа (Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и др.), Л. С. Выготский, М. М. Бахтин.

Наконец, перед Липпсом встаёт проблема соотношения эстетического и этического начал — такая жизненно важная и в то же время непростая. Если мир эстетического созерцания, мир искусства изолирован от реальности, то не означает ли это самоценности эстетического, его абсолютной независимости от нравственности? Оказывается, нет. Выход из эстетической сферы в реальный мир с его нравственными критериями у Липпса всё же есть — через человека, субъекта. Человек, эстетически наслаждающийся, есть лишь часть человека действующего, человека нравственного. Искусство создаёт в воспринимающем предрасположенность к самоутверждению и вне собственно созерцательной сферы, в практической жизни. Поэтому «переоценка искусства — признание его наивысшим благом — есть признак упадочности, разложения и ослабления индивидуального и социального организма»<sup>3</sup>. В общем контексте жизни этическое, согласно Липпсу, господствует над эстетическим.

Завершая этот краткий обзор эстетики Т. Липпса, мы не можем не отметить, что в ней есть и некоторые слабые, уязвимые места. В частности, известный липпсовский тезис: «Наслаждение прекрасным есть ...объективированное самонаслаждение»<sup>4</sup> — представляется нам, несмотря на все сопутствующие ему оговорки, всё же данью психологическому субъективизму.

В целом же достоинства эстетики Липпса намного перевешивают её отдельные несовершенства, а сам он является признанным

<sup>1</sup> Липпс Т. Эстетика / Философия в систематическом изложении. СПб. 1909. С. 402.

<sup>2</sup> Там же. С. 385.

<sup>3</sup> Там же. С. 405.

<sup>4</sup> Там же. С. 390.

лидером немецкой психологической эстетики конца XIX — начала XX веков.

**К. Гроос (1861–1946).** Карл Гроос считал, что эстетика философская, «метафизическая» слишком абстрактна и не соответствует духу времени. Основой современной, строго научной эстетики может быть, по его убеждению, только психологическое знание, психологическая теория и эксперимент. Гроос часто ссылается на работы психологически ориентированных эстетиков своего времени (прежде всего — Г. Т. Фехнера); но его реальный кругозор намного шире. Гроос прекрасно знал эстетические учения И. Канта, Ф. Шиллера, Ф. Т. Фишера, А. Шопенгауэра, Н. Гартмана и других философски мыслящих авторитетов в этой области. Все те положения немецкой философской эстетики, которые могли пригодиться для построения эстетики психологической, были им тщательно изучены, переосмыслены и использованы по назначению. Гроос не раз говорил, что он не претендует на новизну каждого из высказываемых им положений, известную оригинальность составляет лишь рассмотрение их в новом ракурсе, в системе новых связей.

Примечательный факт: за сто лет до Грооса И. Кант считал необходимым перевести эстетику с зыбкой (!) почвы психологизма и английского эмпиризма на прочное (!) основание философского критицизма, философской дедукции. Так, оценивая теорию возвышенного Э. Берка, изложенную в его известном трактате, Кант писал: «Как психологическое наблюдение этот анализ явлений нашей души необыкновенно хорош...»<sup>1</sup>, но психологизм, согласно Канту, привязывает нас к наличному опыту, к эмпирии, лишая тем самым права говорить о необходимом и должном в суждениях вкуса. «Итак, пусть эмпирическое разъяснение эстетических суждений кладёт начало, чтобы собирать материал для более высоких изысканий»<sup>2</sup>, — заключал кенигсбергский философ. И вот теперь, в конце XIX века, Гроос реинтерпретирует учения Канта и Шиллера — этих двух мыслителей в особенности — прямо противоположным образом, т. е. в психологическом ключе. Спираль истории эстетической мысли вышла на новый виток своего развития.

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения / Кант И. Сочинения. В 6-ти т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 288.

<sup>2</sup> Там же. С. 290.

Главным предметом эстетики Грооса является не, как можно было ожидать, процесс эстетического и художественного творчества, а процесс эстетического восприятия и переживания («эстетическое созерцание»). Такой акцент сделан учёным, вероятно, ради того, чтобы держаться как можно ближе к чувственно данному, к непосредственно осязаемому в перцептивном процессе, тогда как область творчества всё ещё остаётся для нас слишком загадочной и таинственной.

Психологическая эстетика Грооса построена как последовательное осуществление ряда руководящих методологических принципов. Назовём главные из них.

1. *Эстетическое созерцание* не представляет собой какой-то особой, отдельно взятой способности субъекта; оно *обеспечивается совместной работой всех обычных психологических механизмов личности*, однако применяемых особым образом, при специфических предпосылках и условиях.

2. *«Монархическое» (=иерархическое) устройство сознания*. Этот принцип предполагает, что ввиду ограниченности объёма человеческой психики различные её составляющие (состояния, процессы и т. д.) ведут активную борьбу между собой за представленность в сознании. В результате в каждый данный момент в психике имеются компонент господствующий, своего рода ставленник преобладающего интереса, и компоненты подчинённые, служебные. Это лишает психику монолитности, однозначности, придаёт ей характер напряжённого дуализма. В сущности, речь здесь идёт о признании диалектического характера психической деятельности.

Отсюда становится понятным, в частности, отсутствие всеохватности в процессах художественного творчества и восприятия. Художественная деятельность по необходимости специализируется и дифференцируется, выделяя одни стороны воспроизводимого предмета и отказываясь от изображения других. (Так, скульптура нового и новейшего времени не пытается удержать одновременно в фокусе своего внимания форму и цвет).

3. *Принцип активности созерцающего субъекта*, пронизывающий собой всю эстетическую концепцию Грооса, весь её понятийный аппарат. До крайностей субъективизма учёный дело не доводит; субъекту, признаёт он, нужна точка приложения его активных усилий — в этой роли выступает объект чувственного восприятия. Этот объект — отправной пункт всего процесса, нечто

данное. Но эстетический объект, согласно Гроосу, уже не есть просто «чувственно данное», он в решающей степени — продукт деятельности созерцающего субъекта.

Главным психологическим фактором, обеспечивающим эстетическое созерцание, является, по Гроосу, деятельность воображения. Оно представляет собой опосредующее звено между чувственностью и разумом. Гроос придерживается расширительной трактовки воображения. Деятельность последнего начинается, утверждает он, уже в акте восприятия — в виде операций «выделения» и «изоляции» объекта (т. е. переноса его в другую, неутилитарную сферу), а также формообразования. В качестве примера он приводит так называемые «загадочные картинки», из которых мы извлекаем, переключая своё внимание на разные детали, то одни, то другие «зашифрованные образы».

Характеризуя механизм работы воображения, Гроос определяет его как «внутреннее подражание». К внешнему подражанию в сфере искусства отношение у него критичное, негативное. Иное дело — подражание внутреннее, психологическое, всегда имеющее место в эстетическом созерцании. Такое подражание фактически означает активное психологическое освоение воспринимаемого, перевод предметных характеристик в мир субъективной реальности. Внутреннее подражание предполагает перенесение своего Я в объект, наделение его чертами субъектности, разного рода личностными состояниями, «настроениями». Этот феномен давно уже был замечен и описан теоретиками искусства, исследователями эстетического восприятия, получив наименования: «одушевление», «одухотворение», «олицетворение».

«Внутреннее подражание» Грооса, в сущности, не что иное, как ещё один вариант известной «теории вчувствования» (нем. *Empfindung*), ведущей своё начало от немецких романтиков, И. Гердера, Р. Фишера, Г. Лотце и других теоретиков. Впоследствии классическим выразителем этого течения эстетической мысли стал Т. Липпс.

Внутреннее подражание предполагает, согласно Гроосу, слияние субъекта с объектом. Однако этот единый процесс включает в себя всё же две разнонаправленные тенденции. Первая — максимально полная «отдача» себя объекту, психологическое уподобление ему. Вторая — интенция эмоциональной переработки воспринятого, возвышение его душевного «статуса». При этом внеэстетическая реальность может превращаться в эстетический



феномен, негативное чувство — в позитивное (удовольствие, наслаждение).

Результатом деятельности воображения, внутреннего подражания выступает «эстетическая видимость». Здесь Гроос явно продолжает традицию «Писем об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера. Эстетическая видимость есть внутренний образ, возникший в процессе подражания. Он имеет свою форму и своё содержание.

При уяснении природы внутреннего подражания, эстетической видимости, эстетического созерцания в целом Гроос активно использует понятие «игры». Эстетическая видимость, по Гроосу, носит характер «игровой иллюзии». В понятии игры им выделяются и, в зависимости от контекста, актуализируются три её признака: 1) самоценность игры, т. е. отсутствие у неё прямой практической цели и удовлетворённость играющего самим игровым процессом; 2) принципиальная двойственность игрового отношения, совмещающего в себе сознание реальности и вымышленности одновременно; 3) быстрая смена противоположных состояний сознания по принципу колебаний «туда-сюда».

У Грооса мы находим неоднократные сопоставления, в плане генезиса, эстетического созерцания с феноменом детской ролевой игры.

В искусстве игровое начало преобладает лишь на этапе его зарождения, становления. Зрелое, развитое искусство — уже не просто самоцельная, беззаботная игра. Преодоление сопротивления материала требует от художника огромных усилий. В развитой художественной деятельности игровое начало соединяется с преобразующим, сознательным.

Иллюзорность эстетической видимости в понимании Грооса есть нечто особое, специфическое. Это не настоящий самообман, не тождество иллюзии и реальности, а именно двойственность, одновременное пребывание субъекта в двух мирах — реальном и воображённом. У играющего всегда присутствует сознание того, что «я играю» — я сам, по своей воле вошёл в это состояние и так же, при желании, могу из него выйти.

«Эстетическая видимость», «игра воображения», «эстетическое одушевление» — понятия, не новые для эстетической теории. Но Гроос наполняет их новым, нетрадиционным содержанием. Трактую эти понятия в психологическом плане, он выводит всю проблематику

объект-субъектного взаимодействия в эстетическом созерцании на *личностный* уровень, на уровень высшей инстанции — «Я».

Благодаря внутреннему подражанию объект становится носителем определённых настроений; последние же суть проявления личности, её целостные психические состояния. «Одушевление» («вчувствование») превращается в «олицетворение».

Гроосом чётко сформулирована очень важная для психологической эстетики идея «раздвоения Я» — на Я реальное, эмпирическое и Я созерцающее. Субъектом внутреннего подражания и эстетического созерцания является именно второе, воображённое Я. «Вчувствованное» в объект Я есть, согласно представлению Грооса, как бы ответвление или двойник созерцающего Я, его, как мы сказали бы сейчас, подсистема. В одном месте своего труда автор говорит о «щупальцах души», которые она может то выпускать, то вбирать в себя; этот образ удачно передаёт суть идеи «раздвоения Я».

«Личностная» ориентация эстетики Грооса — несомненный факт. И всё же липпсовского крайнего вывода о «самонаслаждении субъекта в форме объективации переживания» мы в ней не находим. Гроос признаёт важную детерминирующую роль в эстетическом созерцании чувственно данного, формы самого предмета. Форма реального предмета задаёт некие константы внутреннему подражанию, ограничивая деятельность воображения. На этом основании Гроос производит разграничение между эстетическим созерцанием природы, с одной стороны, и внутренним подражанием, осуществляемым художником, — с другой. Во втором случае воображение действует более свободно, оно превращается в художественную «фантазию».

Эстетическое созерцание имеет место, согласно Гроосу, только там, где существует длительное сосредоточение внимания субъекта на эстетической видимости. «Эстетическое созерцание есть внутреннее подражание тому, что дано извне, — подражание, путём которого сознание создаёт себе внутренний образ — эстетическую видимость и свободно (*spielend*) предаётся процессу создания этой видимости. Лишь там, ... где душа со всей силой сосредоточена на внутреннем подражании, возникает эстетическое наслаждение. В реальной жизни во-ображение видимости служит реальным интересам. Оно совершается не само для себя, не как игра, имеющая самостоятельное значение... Эстетическое созерцание требует, напротив, чтобы мы всею душой предалися игре и при этом забыли бы

все заботы, желания и стремления, которые мы выполняем во внеэстетическом состоянии»<sup>1</sup>.

Гроосовское решение вопроса о соотношении эстетического и внеэстетического начал предопределено принципом «монархического устройства сознания». Если устройство сознания именно таково, то «чистое» эстетическое созерцание в действительности невозможно. (В этом пункте Гроос решительно расходится с Кантом). Формирующееся эстетическое созерцание с самого начала сталкивается с внеэстетическими факторами, утверждает Гроос, однако оно не отбрасывает и не уничтожает их, а возвышает до одухотворенного уровня и уже в таком виде включает в себя. Эстетическое и внеэстетическое, таким образом, сосуществуют в составе некоторого единства, но не на паритетных и мирных основаниях, а в условиях напряжённого доминирования первого над вторым.

Психологическая установка Грооса-эстетика побуждает его по-новому осветить проблему содержания и формы эстетической видимости. «Так как форма с эстетической точки зрения есть внутренний процесс, то она должна поэтому рассматриваться изнутри, и это “внутреннее” составляет её содержание»<sup>2</sup>. Эстетическая форма и эстетическое содержание возникают в процессе внутреннего подражания. Анализируя представленческий аспект содержания, учёный выделяет различные его ступени или слои: содержание «ассоциативное», «символическое», «типическое», «индивидуальное». О каждом из них им высказано немало глубоких замечаний и суждений.

Важное место в эстетике Грооса занимает уяснение природы эстетических чувств. «...Эстетические чувства ... можно назвать самую сутью эстетического созерцания»<sup>3</sup>, — говорит он. Примечательно, что мыслитель стремится решить эту проблему, опираясь на опыт театрального искусства, сопоставляя чувства реальные, жизненные и чувства сценические, возникающие в процессе актёрской игры.

Гроос отвергает трактовку эстетических чувств как простых «отражений», отзвуков чувств реальных. При таком упрощённом подходе чувства эстетические якобы во всём уступают реальным чувствам, — а между тем это далеко не так. Отключённые от об-

---

<sup>1</sup> Гроос К. Введение в эстетику. Киев-Харьков: Южнорусское издательство Ф. А. Иогансона, 1899. С. 149.

<sup>2</sup> Там же. С. 82.

<sup>3</sup> Там же. С. 111.

стоятельств реальной жизни и вовлечённые в мир эстетической видимости, они становятся «иллюзорными идеальными чувствами». Эстетические чувства, согласно Гроосу, — результат игровой активности внутреннего подражания, и это обогащает их новыми моментами, новыми тонами (переживание одушевления объекта, наслаждение самим игровым процессом и др.). Реальные чувства, проходя через горнило внутреннего подражания, становятся «чище». Этим объясняются, кстати, и другие их особенности: одновременное присутствие в душе множества чувств и их оттенков, часто противоречивых; лёгкость и быстрота их смены и т. п. «Очищенные» идеальные чувства обретают особую силу и глубину, они способны потрясти душу субъекта эстетического созерцания.

Удовольствие от игры внутреннего подражания настолько сильно, считает Гроос, что оно способно преодолеть силу негативных реальных переживаний человека. Происходящий здесь процесс представляет собой настоящий «катарсис», о котором писал ещё Аристотель. Следы негативных чувств, конечно, сохраняются в эстетическом переживании, но они существуют на общем позитивном фоне эстетического наслаждения и отнюдь не разрушают его (в принципе), а, напротив, обогащают вариациями, обертонами.

Гроос — решительный противник признания прекрасного единственной эстетической ценностью. (Кстати: некоторые эстетики хотя и не отрицают существования других, смежных ценностей, но считают их разновидностями того же прекрасного). Гроос стремится охватить всю палитру эстетических переживаний, все её основные тона. Прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое и комическое он называет самостоятельными «эстетическими модификациями», или «формами». В основе каждой формы лежит тот или иной внеэстетический фактор. Предпосылку (а затем и внутренний ингредиент) прекрасного составляет «чувственно приятное», возвышенного — «гигантское», трагического — гибель и страдание незаурядной личности, комического — различные варианты «нелепости». При наличии отрицательных предпосылок нужна их активная нейтрализация, введение их в русло эстетического наслаждения, что достигается применением целой системы специальных средств и приёмов.

Ранее мы отметили, что, развивая новую, психологическую эстетику, Гроос не пренебрегал и наследием эстетики классической, философской. Но справедливости ради нельзя не отметить,

что психологическая переработка философско-эстетических идей осуществлялась им не всегда последовательно, не всегда с равным успехом. Положительный пример такой переработки мы находим, в частности, там, где автор анализирует «чувственно приятное» как основу прекрасного. Здесь он вовлекает в орбиту своего исследования все традиционные формулы красоты: «единство многообразия», «целесообразность», «золотое деление» и др. При рассмотрении же самых «одухотворённых» и сложных эстетических модификаций — трагического и комического — тон его изложения мало чем отличается от стиля тех самых традиционных эстетиков, с которыми он намеревался размежеваться самым решительным образом.

В целом концепция К. Грооса стала ещё одним серьёзным шагом на пути развития психологической эстетики и становления научной психологии искусства.

**И. Фолькельт (1848–1930).** Иоганнес Фолькельт остро чувствовал необходимость реформировать классическую эстетику, согласовав ее с достижениями нового этапа художественного развития и новыми, возросшими требованиями научного знания.

Главный предмет эстетики в понимании Фолькельта — это искусство, которое включает в себя процессы художественного творчества и художественного восприятия, а также произведения искусства — объективированные результаты творческой деятельности. Основные понятия, которыми оперирует эстетика, утверждает он, носят оценочный характер, причем подобные оценки вытекают не из объективных, а из субъективных оснований. «Красота, привлекательность, возвышенность, трагизм, комизм — все это не составляет свойств вещей внешнего мира... Наука о прекрасном, характерном, привлекательном и т. д. имеет дело с известными душевными явлениями весьма притом сложного характера... Все эти эстетические проявления можно назвать характерными типами воображения и чувства»<sup>1</sup>.

А если это так, то эстетические явления могут плодотворно исследоваться, считает ученый, только методами психологии. Современную эстетику он относит к разделу психологических наук.

На первый взгляд может показаться, что Фолькельт занимает позицию холодного научного объективизма; но это не так. Эстетика

---

<sup>1</sup> Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. СПб.: Типография И. Гольдберга, 1899. С. 197.

продолжает оставаться для него наукой об утверждаемых ценностях и идеалах, наукой «нормативной». Как же удастся ему примирить между собой тяготение психологии к фактичности, а эстетической аксиологии — к «должному»? Решение проблемы Фолькельт видит в том, что воображение и чувство, исследуемые психологией, есть в конечном счете проявления «человеческой природы», которая, как некий сверхсубъект, тоже предъявляет определенные требования к продуктам творческой фантазии. В основе фолькельтовской *аксиологии* лежит специфическая *антропология* — тоже, кстати, психологизированная, опирающаяся на понятия «жизнь», «душевная жизнь», «полнота жизни» и т. п.

Представлена ли в его эстетике сугубо философская, в частности — онтологическая, проблематика? Фолькельт признает существование таковой, но относит ее не к области предпосылок, оснований (как это делают обычно), а к области «выводов». Философско-онтологическая проблематика, находясь, по Фолькельту, на периферии эстетического знания, никак не влияет на его главное, аксиологически — психологическое содержание.

В разработке психологической эстетики Фолькельт, по его собственному признанию, идёт по пути, намеченному трудами Г. Фехнера, Т. Липпса и других учёных новой формации. В то же время он считает, что многие самые современные теоретические идеи были предвосхищены эстетиками классического периода — Кантом и Шиллером в особенности. Их, эти идеи, нужно по достоинству оценить, перевести на язык научно-психологического знания и, разумеется, развить далее. К этому и направлены усилия ученого.

Фолькельт считает принципиальным достижением кантовско-шиллеровской эстетики выделение ею «эстетического созерцания» по принципу его противопоставления грубой жизненной практике. Эстетическое созерцание всегда неутилитарно («незаинтересованно», по Канту). Положение это имеет фундаментальное значение для понимания природы искусства. «Центр тяжести искусства лежит в *созерцании*. Под этим названием разумеется не только реальное зрение..., но и внутреннее восприятие образов, порождаемых... при помощи воображения»<sup>1</sup>. Эстетическое созерцание — это опосредующая ступень между понятием и чувством. Все, что выходит за пределы эстетического созерцания, его неутилитарной уста-

<sup>1</sup> Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. С. 80.

новки, — чуждо искусству, нехудожественно. «Созерцание — вот альфа и омега искусства и эстетики... В искусстве созерцание достигает полного развития и проявляет всю свою силу и значение... Художественное созерцание есть одна из высших форм духовной деятельности»<sup>1</sup>.

Предмет искусства Фолькельт определяет как «человечески значительное» (вариант: «внутренняя правда жизни»). Это понятие является выражением его аксиологически — психологического подхода к искусству. Искусство может и даже обязано улавливать мельчайшие детали, нюансы человеческой психологии, но непременно — в их отношении к целому. Целое же это формируется не в системе естественнонаучного знания, а в орбите душевной жизни человека и человечества. Здесь важнейшее место занимают *полнота* внутренней жизни и *значимость* как каждого отдельного момента, так и генеральных жизненных ценностей, взятых в их взаимных отношениях.

В этом контексте «человечески значительное» содержание искусства фактически сближается с изображением (силою воображения) *реальных* человеческих проявлений в свете *идеала*. Именно так: «реальное в свете идеала». Высокий, общечеловеческий социальный и эстетический идеал мыслится Фолькельтом не как что-то готовое, а как некая обобщенная направленность исканий. Этот идеал часто фигурирует у эстетика-психолога под наименованием «смысла жизни», который есть «тайна». Итак, предметом искусства, по Фолькельту, выступает душевная жизнь человека во всей её полноте и многообразии, изображаемая в свете общечеловеческого идеала (смысла жизни).

Из этого определения, между прочим, следует, что в искусстве присутствует особый, духовно-насыщенный слой содержания — «смыслжизненный». Человечески значительное содержание искусства в фолькельтовской интерпретации включает в себя гедонистический, эстетический и метафизический аспекты. Неудивительно, что художник, по Фолькельту, должен быть духовно богатой, крупной личностью со своим, органически выработанным мировоззрением. Становится понятным и то, что психологическая наука изучает не только «технологические механизмы» художественного творчества, но и имеет прямое отношение к раскрытию его образного со-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 80–81.

держания. Таким образом, если в общеэстетических декларациях ученого философские вопросы бытия отодвинуты на задний план, то в его воззрениях на искусство наблюдается противоположная картина. И это только делает честь автору.

Процесс художественного творчества Фолькельт освещает с опорой на идеи Канта и Шиллера, но развивая их уже в духе и на языке психологической эстетики.

Одна из первых операций, которые осуществляет художник, связана с «отрешением» объекта изображения от жизненной реальности. Художник переносит избранный им объект в сферу воображения. Его образы находятся в особом, внутренне завершенном «мире искусства», который дистанцирован от реального мира и в то же время сложным образом с ним связан.

Образы искусства немецкий эстетик рассматривает не в их отношении к объективной реальности («отражение»), а к реальности субъективной — как продукты художественного воображения. Они — «чувственная видимость», «призраки», «оболочка». Тем активнее протекает процесс их духовного наполнения переживаниями субъекта. В результате возникает эффект «оживления», «одухотворения» предметных представлений (разумеется, оживления кажущегося), эффект «вживания» субъекта в объект. Недаром Фолькельт считается одним из видных представителей «теории вчувствования».

Фолькельт дает развернутую критику теории искусства как «подражания природе», провозглашающей идеалом максимальное приближение изображения к оригиналу. В действительности имеет местоскорее обратное. Для того, чтобы выявить человеческую значительность изображаемого и дать воспринимающему «сокращенное», концентрированное выражение правды жизни, художник вынужден вносить изменения в данные своего реального опыта. Художник не просто изображает действительность, он ее преобразует.

О первом таком изменении — «отрешении от практической реальности» — уже говорилось выше. Фолькельт считает его, так сказать, необходимо-предварительным, универсальным в искусстве и потому «формальным». Вслед за тем идут уже изменения «содержательные» — отбрасывание одних сторон предмета, выделение других и т. п. Всесторонность, всеобъемлющая полнота художественного воспроизведения действительности практически невозможна. Реальной альтернативой им становится необходимая и неустрани-



мая односторонность художественного образотворчества (в рамках конкретного вида, рода, жанра искусства). Активным преобразованием жизненного материала со стороны художника объясняется также многообразие художественных «авторских» стилей. Через всю историю искусства проходит антитеза «идеального» и «реального» стилей; за этой не слишком определенной формулой скрываются, как показывает Фолькельт, еще и другие характерные стилевые оппозиции: стили «приподнятый» и «действительный», «типовой» и «индивидуальный».

Фолькельт высоко оценивает суждения Шиллера об игровом характере эстетического созерцания. Именно благодаря игровому началу преодолевается диктат практической жизни и реализуется свобода творческого воображения. Фолькельт доводит шиллеровскую идею о «побуждении к игре» до ее логического предела, заявляя о преодолении художником в эстетическом созерцании своего эмпирического Я. Фактически субъектом эстетического созерцания становится второе, преображенное Я художника-творца. «Предаваясь эстетическому созерцанию, мы остаемся *живыми личностями*, но ведем жизнь *выше личной*, жизнь в мире общих для всех образов и идеалов»<sup>1</sup>.

В результате всех этих процессов качественные изменения происходят и в эмоциональной сфере «человека эстетического». «... Чувство становится как бы душою художественного созерцания»<sup>2</sup>. Чувства реальные, жизненные трансформируются в чувства художественные — не менее, а, пожалуй, более глубокие, но в то же время легкие и просветленные. Эстетическое созерцание благотворно по своему воздействию на человеческую душу; оно вносит в нее моменты равновесия и очищения, обозначаемые по традиции термином «катарсис».

Фолькельт уделил специальное внимание рассмотрению такой сложной, не терпящей облегченных решений проблемы, как соотношение искусства и нравственности, эстетического и этического начал. (Когда-то, в период Великой французской буржуазной революции, этой теме посвятил ряд своих статей Ф. Шиллер; так что и здесь налицо преемственность идей.) Как уже отмечалось, цель искусства, по Фолькельту, — выявление человечески значительного,

<sup>1</sup> Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. С. 28.

<sup>2</sup> Там же. С. 84.

то есть полноты человеческого бытия и его смысла. Нравственная проблематика составляет лишь часть этого обширнейшего целого, хотя и весьма важную. Нравственность, следовательно, не является непосредственным предметом искусства. Прямого нравственного воздействия на воспринимающего также от него не следует ожидать. Исключения, правда, допустимы, но они всегда обусловлены особыми обстоятельствами и к тому же не вполне удовлетворительны в художественном отношении. Что касается морализаторской тенденции в чистом виде, то ей вообще в искусстве не место.

Искусство оказывает огромное преобразующее воздействие на душу человека в целом, развивая и гармонизируя ее. Но решение этой задачи остается, собственно, в пределах художественной сферы. Искусство утверждает, говорит (вслед за Шиллером) Фолькельт, «нравственность *красоты*». Эстетическое созерцание создает у воспринимающего установку и на нравственное совершенствование, но предполагаемое уже за пределами непосредственного художественного воздействия, в будущем. Воздействие искусства на область человеческой нравственности ограничено еще и в том отношении, что оно затрагивает только нравственное *чувство*. Ведь это воздействие имеет место в контексте эстетического созерцания, не предполагающего участия разума и совершения нравственных поступков.

Художественно-образное воплощение безнравственных явлений также в известных пределах оправданно, считает Фолькельт. В подтверждение этого тезиса он ссылается на закон вечной борьбы добра со злом; последнее тоже должно быть явлено зрителю, читателю, слушателю. «...Нравственные противоречия известной культурной ступени должны непременно отразиться в искусстве этой эпохи»<sup>1</sup>, — заключает мыслитель.

Фолькельт весьма озабочен тем негативным ореолом, который, не желая того, создала вокруг себя старая, метафизическая эстетика. Ее общеизвестные пороки — умозрительность и догматический нормативизм. Старая эстетика никак не может совладать с многообразием форм искусства, в особенности современного, сегодняшнего. Эта эстетика обычно находится в яростной оппозиции по отношению к новациям в искусстве. Но этот негативный образ уже не есть портрет современной эстетики как таковой, считает Фоль-

---

<sup>1</sup> Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. С. 8.

кельт. Ныне сформировалась новая, действительно современная эстетика. Она не может быть заведомо нетерпимой к процессам обновления в искусстве, даже весьма радикальным. «В эстетических вопросах широта взгляда необходима»<sup>1</sup>. Новая эстетика достаточно критична, но она также стремится понять и защитить плодотворные ростки нового в художественном творчестве. Она опирается на развивающийся художественный опыт человечества и эволюционирует вместе с ним.

Все преимущества новой, адогматической эстетической методологии Фолькельт постарался реализовать в предпринятом им анализе ростков нового, неклассического искусства на рубеже XIX–XX веков. Возникновение в этот период авангардных (по современной нам терминологии) направлений художественного творчества ученый считает не случайным, а закономерным. Они возникли в определенной социальной и духовной атмосфере, основу которой составило «изошренное понимание действительности». Натурализм, сорвавший с реальности все покровы условностей, приличия и таинственности, открывший доступ в искусство откровенно безобразному, дал толчок к пересмотру художественных традиций в самых разных аспектах и отношениях, считает Фолькельт. Исходя из этого, он все новейшие художественные течения указанного периода обозначает этим же термином — «натурализм». Становление нового художественного сознания происходило, как свидетельствует Фолькельт, под необычайно сильным, хотя и противоречивым, влиянием философии Ф. Ницше. «...Его... почти сверх — человеческая... личность» «в своих разрушительных нападках на современный строй жизни далеко превосходит все, что было до сих пор сделано в этом направлении философами революционного образа мыслей. Этого именно и не хватало вторящей ему молодежи...»<sup>2</sup>.

С большой чуткостью и тонкостью отрефлексированы Фолькельтом новейшие тенденции в области этики, возникшие на рубеже XIX–XX веков. Назревает, уже почти назрел, констатировал он, поворот от традиционной «этики норм» к неклассической «этике свободной, автономной личности». Критика с этих позиций этики Канта и основ христианской морали велась в те годы довольно активно; Фолькельт присоединяется к ней. Ориентир для человека

<sup>1</sup> Там же. С. 112.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

новой эпохи, разъясняет он, — не этика сурового долга, категорического императива, безжалостного обуздания чувственности, а этика свободного, радостного выполнения личностью естественных внутренних нравственных велений. Попытки обоснования «этики ответственности суверенной личности» предпринимались, как известно, и в XIX веке (С. Кьеркегор), и в XX-м (М. М. Бахтин); продолжают они и сейчас. Суждения Фолькельта на эту тему, высказанные более ста лет тому назад, представляются весьма симптоматичными.

Защищая многообразие направлений в искусстве, включая самые радикальные, Фолькельт приводит доводы эстетического и психологического характера. В качестве аргумента первого рода он формулирует принцип «эстетической антиномии» — своеобразный вариант принципа дополнительности Нильса Бора в применении к явлениям искусства. Природа искусства глубоко противоречива, подчеркивает он, поэтому сосуществование в нем диаметрально противоположных (антиномичных) тенденций, направлений, стилей, — скорее правило, нежели исключение. Каждое из таких течений, будучи заведомо односторонним в выражении потенций искусства как целого, тем не менее, художественно полноценно в принципе. Подходя к искусству с точки зрения перспектив его развития, Фолькельт признает большую ценность новаторских явлений даже в том случае, если чисто художественный их уровень недостаточно высок.

В качестве психологического аргумента, оправдывающего художественное отображение не только светлых, но и темных сторон бытия, ученый использует принцип «полноты жизни». Жизненный процесс включает в себя и болезненные состояния, и патологические проявления, и саму смерть. Поэтому художник должен быть столь же непредубежден и небрезглив, как и ученый — психолог.

Эстетика И. Фолькельта весьма рельефно выражает процесс становления психологической эстетики, ее преемственную связь с классической теорией, с одной стороны, и интерпретированность известных положений в новом ключе — с другой. Фолькельт также сделал очень много для того, чтобы сблизить эстетическую теорию с передовой художественной практикой своего времени. Этот его завет, адресованный эстетикам новых поколений, актуален и сегодня.

**В. Вундт (1832–1920).** Вильгельм Вундт уделил значительное внимание методологическим проблемам эстетики, в особенности тем из них, которые относятся к «общей теории искусства».

Искусство Вундт рассматривает как составную часть духовной культуры общества. Оно для него находится в одном ряду с языком, мифом и религией. Все они — «произведения народов». Из такой постановки вопроса вытекают два важных следствия.

Явления культуры, искусство в том числе, следует изучать в единстве с другими, смежными с ними областями, стремясь в то же время уловить специфику каждой отдельной культурной сферы.

Явления культуры — творения человека — надлежит исследовать в гуманитарном, субъектном ракурсе. Искусство при таком подходе становится объектом «психологии народов» (основателем которой был сам В. Вундт).

В решении обозначенных выше задач у психологии народов есть, считал ученый, довольно опасные конкуренты, поэтому необходимо сразу же размежеваться с ними. Конкуренты эти, — во-первых, история искусства, ведущая свое начало от «Истории искусства древности» И. Винкельмана, и, во-вторых, традиционная эстетика — баумгартеновско-кантовская, философская, спекулятивная. Обе эти дисциплины суть составные части так называемой «науки об искусстве» (Kunstwissenschaft).

История искусства взяла за исходный пункт и нормативный образец греческую классику, что крайне сузило ее кругозор. Существовало ведь искусство догреческой эпохи. Искусство других стран, регионов и континентов представлено совсем в иных формах, чем господствовавшие в античном мире.

Что касается эстетики, то, согласно общепринятому мнению, её предмет составляют эстетические чувства, эстетические оценки и суждения — применительно, главным образом, к искусству, как современному, так и прошедших исторических эпох. Такой взгляд на эстетику выражен в расхожей формуле: «Эстетика — чистая наука о ценностях и нормах». Но спросим себя, говорит Вундт: каковы реальные основания этих эстетических оценок? Совершенно очевидно, что эти основания — двойкие. Во-первых, те или иные оценки явлений искусства связаны с опорой на греческую классику, превращенную в образец, в норму. Во-вторых, отчасти основанием для оценок служат философские абстракции. Традиционная эстетика носит умозрительный, схоластический характер, она ори-

ентируется больше на определенные мировоззрения, чем на факты той же истории искусства. Нормативное значение приобретают центральная эстетическая категория — прекрасное и смежные с ней понятия: возвышенное, трагическое, комическое. Такая эстетика фактически уже полностью себя изжила. (Впрочем, сказанное не означает, что в рамках философской эстетики не было сделано ценных наблюдений и обобщений, замечает Вундт. Самый яркий и убедительный тому пример — пятитомная «Эстетика» Ф. Т. Фишера; ложная как целое, она чрезвычайно богата верными замечаниями и суждениями частного характера).

Раздвинуть узкие рамки традиционной истории искусства и эстетики помогла, считает Вундт, этнология — дисциплина, родственная психологии народов, непосредственно примыкающая к ней. Этнология показала многообразие культурных и художественных форм, в том числе наблюдающихся у первобытных народов. Она дала в руки исследователей обилие фактов, конкретных наблюдений. На этой общей основе сформировалась даже своеобразная «этнологическая эстетика». Но зачастую и эти исследования сворачивают в старую, наезженную колею. Вновь и вновь повторяются вопросы: «Что считают прекрасным представители древних племен и народов?» «Какие произведения искусства им нравятся (или не нравятся)?» «Как сформировались навыки древних людей в области художественного творчества и восприятия искусства?» Все это, по мнению Вундта, перепевы той же «чистой науки о ценностях и нормах».

Проложить действительно новые, плодотворные пути в эстетике призвана, по Вундту, психология. Он возлагает свои надежды на два основных подразделения психологической науки: психологию народов и индивидуальную психологию. Передовые эстетики современности уже настойчиво ищут контактов с психологией. Возникло «экспериментальное направление в эстетике», которое возглавил Г. Т. Фехнер; последний подверг исследованию наиболее элементарные перцептивные формы. Существует и другое направление психологической эстетики, представленное именами И. Фолькельта, Т. Липпса и др., которое анализирует более сложные явления и процессы искусства. Но пока что психология слишком мало сделала для обновления эстетики. Нужно сделать, считает Вундт, еще один шаг вперед в том же общем направлении.

С точки зрения «народопсихологической эстетики», в основе мифологии, религии и искусства лежит одна и та же психическая

функция — *фантазия*. Соответственно, история искусства есть по внутренней своей сути не что иное, как история развития фантазии. Необходимо уяснить общие законы деятельности фантазии, а затем специфицировать их применительно к искусству. В этой связи огромное значение приобретают работы о возникновении искусства, о наиболее ранних формах его существования. В качестве позитивного примера Вундт называет книгу Э. Гроссе «О началах искусства» (1894).

Но и на этом скорректированном, верном пути новую психологическую эстетику подстерегают серьезные опасности. Фантазия живет в глубине психики, она труднонаблюдаема, трудноуловима. Она как бы везде и нигде. С другой стороны, фантазия имеет множество ступеней развития, она полиморфна, многолика. Поэтому о ней можно много говорить, опираясь на какие-то фрагментарные наблюдения, случайно вырванные факты; но это был бы всего лишь психологизированный вариант той же спекулятивной эстетики. Вундт с нескрываемой иронией относится к расхожим выражениям типа: «чистая игра силы воображения» и т. п. По его убеждению, такие формулы необходимо заземлить, выявив их реальную физиологическую и психологическую основу. Вундт стремится к тому, чтобы новая психологическая эстетика осталась строгой наукой, индуктивной и экспериментальной по своему характеру.

Точка зрения психологии народов и «народопсихологической эстетики» является для Вундта приоритетной. «История психологического развития искусства составляет задачу психологии народов»<sup>1</sup>. Но он исходит из постулата, гласящего, что все процессы, происходящие на уровне психологии народов, опираются на более простые, но фундаментальные механизмы, сформировавшиеся в психике индивида. В этом смысле фантазия — общепсихологическая функция, и начинать ее изучение следует в рамках индивидуальной психологии.

Благодатным конкретным материалом для изучения пространственной фантазии Вундт считает так называемые псевдоскопические ошибки — когда мы на основании небольшого числа исходных элементов восприятия строим в своем воображении либо одну, либо другую пространственную фигуру. Чем более скудны и недо-

---

<sup>1</sup> Вундт В. Фантазия как основа искусства. СПб.-М.: Изд-во т-ва М. О. Вольф, 1914. С. 14.

статочны исходные перцептивные данные, тем активнее действует наша фантазия. Псевдоскопические перцептивные иллюзии почти лишены материала вещественности, они заслуживают наименования самых «чистых», самых «идеальных» объектов.

Вторым ценнейшим материалом для изучения фантазии является, согласно Вундту, игровая деятельность ребенка. Различные формы детской игры — это настоящая «приготовительная школа» фантазирования, осваиваемая человеком в его индивидуальном развитии. В некоторых формах детской игры нетрудно обнаружить зародыши художественной фантазии, художественного творчества.

Наконец, зачатки изобразительной деятельности у народов, стоящих на ранних ступенях развития, могут многое рассказать об эволюции фантазии, процессах ее усложнения.

Фантазии изначально присуще свойство изменять, преобразовывать данное в ощущениях и восприятии. Вундтовский термин «фантазия», таким образом, близок к кантовскому «продуктивному воображению». Само же «воображение», по Вундту, — термин, более подходящий для простого, пассивного воспроизведения элементов опыта.

Фантазия в понимании Вундта есть сложный, комплексный, а не простой и локальный психический феномен. Фантазия уже предполагает наличие памяти. Когда к чему-либо воспринимаемому извне присоединяются, благодаря памяти, сопутствующие ассоциативные представления, имеет место известный отлет представления от чувственно данного, изменение последнего, формирование чего-то нового. Именно в этом усматривает психолог начало деятельности фантазии.

Желая обозначить специфику той разновидности фантазии, которая ярко выражена в искусстве, Вундт встает перед необходимостью определить свое отношение к известной эстетико-психологической «теории вчувствования». Как известно, самый распространенный упрек в адрес этой теории состоит в том, что феномен вчувствования (одушевления) хотя и имеет место в психике творящего и воспринимающего субъектов, но не исчерпывает собой эстетического созерцания и не схватывает его специфику. Вундт считает такой упрек справедливым. Но он стремится не «похоронить» данную концепцию, а скорректировать и обогатить ее, дать ей «вторую жизнь».

Фантазия в ее полном развитии включает в себя, согласно Вундту, три уровня — низший, средний и высший. Каждый из них под-



чинен определенному принципу, и на каждом имеет место феномен «одушевления», все более усложняющийся от уровня к уровню.

Первый уровень предполагает связь фантазии с *восприятием*. Уже в восприятии присутствует, как отмечалось выше, элемент, «кусочек» фантазии. Венцом этого уровня является «вчувствование», т. е. перенесение субъектом своих переживаний в объект, своеобразное слияние субъекта с объектом. Вундт приводит новые, экспериментально подтвержденные свидетельства в пользу правоты теоретиков вчувствования применительно к *данному* уровню деятельности фантазии.

На втором, среднем уровне раскрывается связь фантазии с важной психологической связкой «*представления — эмоции*». Здесь выявляется, что мотивирующая роль в производстве образов фантазии переходит от объекта к субъекту, к его эмоциям и аффектам «...Решающий эмоциональный момент впечатления создается не объективными факторами, а субъективными, то есть теми, совместное действие которых мы назвали фантазией, — изменяющей и оживляющей объект, так что с ростом этого фактора фантазии рука об руку идет процесс усиления чувства»<sup>1</sup>.

Третий, высший уровень фантазии подчинен принципу «самостоятельной деятельности сознания». К содержанию первых двух уровней он присоединяет очень важный момент свободного *творческого* оперирования материалом в целях выражения и оформления переживаний: «...Господство субъекта над объектом; таким образом, он является специфической основой творческой фантазии, действующей в искусстве»<sup>2</sup>. С особой наглядностью Вундт демонстрирует специфику творчески — активной, художественной фантазии на примере музыки, где все «вещественное» (звучащее) а максимальной степени подчинено приоритету духовного начала, и «звукоспись» практически становится выражением душевной жизни субъекта. Только с неременным достраиванием этого третьего уровня фантазия становится, по Вундту, максимально творческой и специфически художественной.

На основе всех этих индивидуальных психологических предпосылок с необходимостью возникает социокультурный институт искусства, выражающий, закрепляющий и коммуницирующий в социальном целом жизненные переживания людей различных эпох.

<sup>1</sup> Вундт В. Фантазия как основа искусства. С. 99.

<sup>2</sup> Там же.

Говоря об образах фантазии, чаще всего имеют в виду представления зрительные. Вундт же обращает внимание и на деятельность фантазии в области слуховых представлений. Под его пером возникает деление на «фантазию пространства» и «фантазию времени». При анализе звуковой (временной) фантазии выявляется огромная психологическая роль ритма. Исследование фантазии времени служит у Вундта прологом к уяснению своеобразия музыки. В более общем плане вундтовская оппозиция «фантазия пространства — фантазия времени» выступает серьезной теоретической базой для сопоставительной характеристики пространственных и временных искусств.

Существенный интерес представляет предпринятый Вундтом анализ детской фантазии, которая носит игровой характер. Феномен детской игры предстает у немецкого психолога в широком диапазоне — от «одиноким игры» и игры групповой (ролевой) до зачатков детского художественного творчества.

Одним из характерных моментов детской игровой деятельности является, как показывает Вундт, использование «фантомов», т. е. реальных объектов, служащих стимуляторами фантазии ребенка и одновременно — вещественной опорой для нее. На этой особенности фантазии основаны детские игры с предметами. «Фантомы» являются маленькой, но необходимой ступенькой на пути к овладению принципом двойственности («реальное / условное»), характерным для высших форм игрового отношения человека к действительности, в том числе — художественных форм.

В разделе о детской игре выдвинутые ранее положения о природе фантазии получают свое подтверждение и дальнейшую конкретизацию. Так, несомненна эмоциональная доминанта детской фантазии; именно ею объясняется склонность детей к гиперболизации представлений, наиболее интенсивно переживаемых ими, а также их пристрастие к резким контрастам. Подобной утрировкой воображаемых предметов и отношений дети с успехом компенсируют преобладание у них «воспроизводящей фантазии» над «комбинирующей». Все это наглядно проявляется, например, в детском поэтическом творчестве (сочинение рассказов и сказок).

Интересные, методологически важные замечания сделаны Вундтом относительно детского изобразительного творчества. Рисуя, дети не изображают находящийся перед ними реальный предмет, утверждает он, а передают схематически свое представление

о нем, живущее в памяти. В этом смысле детский рисунок — более условный знак, чем прямое изображение натуры.

В дальнейшем Вундт продолжает психологическое исследование зачатков изобразительного творчества уже на историческом материале первобытного искусства<sup>1</sup>. Параллельно с этим он стремится сопоставить высшие формы игры и искусство с тем, чтобы выявить как черты общности, так и качественные различия между ними, — не исключая переходов игры в искусство и наоборот.

Давая оценку эстетике В. Вундта в целом, подчеркнем следующие, наиболее существенные моменты. Опираясь на достижения предшественников, Вундт сделал дальнейший шаг вперед в развитии психологической эстетики. Критикуя предложенные Т. Липсом и его коллегами эстетические приложения «теории вчувствования», он, однако, не отбросил ее, а попытался включить в свой собственный, расширенный вариант концепции «эстетического одушевления» — в теорию фантазии как основы искусства. Но выдвинутый им критерий специфичности художественной фантазии (степень одушевления материала творческой личностью, степень ее господства над ним) оказался тоже слишком неопределенным, субъективным, в конечном счете, — неудовлетворительным. Только соотнесенность субъективной деятельности художника с объективным продуктом его творчества — произведением искусства, художественной формой — способна привести к успешному решению данной проблемы. По такому пути, как известно, в России XX века пошли деятели позднего ОПОЯЗа (Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский и др.), Б. А. Грифцов, Л. С. Выготский, а также М. М. Бахтин и другие исследователи.

Тем не менее, за В. Вундтом остается та несомненная заслуга, что он направил формирующуюся психологическую эстетику не в сторону зыбких интроспекций и произвольных построений, а по пути строго научного, экспериментального в своей основе изучения психологии эстетического отношения и художественного творчества.

---

<sup>1</sup> См.: Вундт В. Основы искусства. СПб.: Типография В.Д.Смирнова, 1910; Вундт В. Элементы психологии народов. СПб.: Вестник Знания, 1913.

Немецкая психологическая эстетика сыграла значительную роль в преодолении спекулятивных и догматических тенденций, существовавших в этой дисциплине на рубеже XIX–XX веков. Она способствовала сближению эстетики с жизнью, с художественной практикой, а также с теоретическим и конкретно-научным искусством. Углубленно изучая природу эстетического отношения, представители психологической эстетики перенесли свое внимание на субъективные факторы этого отношения, акцентировав активную роль творящего и воспринимающего субъектов («вчувствование» и др.).

Немецкая психологическая эстетика рубежа XIX–XX веков стала прологом становления научной психологии искусства, в единстве двух ее ветвей — психологии художественного творчества и психологии художественного восприятия. В настоящее время психология искусства, развивающаяся на стыке общей психологии, эстетики и искусствоведения, является одной из самых передовых областей научного знания.

2008

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОТИВИРОВКА И КРИТЕРИЙ «ПРЕДНАМЕРЕННОГО — НЕПРЕДНАМЕРЕННОГО В ИСКУССТВЕ» ПО Я. МУКАРЖОВСКОМУ

«В старости не годится переделывать то, что написано в молодости». Вполне согласен с этой сентенцией Н. Г. Чернышевского<sup>1</sup>. Но вернуться мысленно к тому, над чем работал в молодости, иногда всё же приходится. К этому побуждает логика развития научных идей, порой обнаруживающая на новом витке спирали своеобразную переключку с чем-то прежним, давно и хорошо знакомым. Непосредственным поводом к моим размышлениям на эту тему послужила статья Яна Мукаржовского «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1947). В русском переводе она вышла в 1975 году в сокращении<sup>2</sup>, а в 1994 году — в целостном виде, в сборнике эстетических работ автора с предисловием Ю. М. Лотмана<sup>3</sup>.

Крупный чешский литературовед, а также теоретик искусства Ян Мукаржовский (1891–1975) внёс весомый вклад в развитие эстетической мысли XX века. Он первым систематически разработал теорию и методологию семиотического подхода к произведениям искусства. Статья о преднамеренном и непреднамеренном в искусстве занимает особое место в его наследии; она — убедительное свидетельство продуктивности, эвристичности разработанного им структурально-семиотического метода в искусствознании и эстетике. Сложность и многоплановость содержания данной работы Мукаржовского продолжают привлекать внимание современных исследователей<sup>4</sup>.

Читая указанную статью чешского эстетика, нельзя не обратить внимание на то, что в разборе литературных примеров, которыми она снабжена, неоднократно встречаются термины: «мотивировано — не мотивировано». (Нечто в произведении мотивировано системой причинных либо целевых связей, или же, наоборот, не

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (Предисловие к третьему изданию) / Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М.: Искусство, 1974. С. 215.

<sup>2</sup> См.: Структурализм. «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 164–192.

<sup>3</sup> См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 198–244.

<sup>4</sup> Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. Учебник. М. 1999. С. 151–169; Грякалов А. А. Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб: Наука, 2004. С. 312–314 и др.

мотивировано.) Это обстоятельство служит поводом — пока что чисто внешним — к тому, чтобы вспомнить о проблеме «мотивированности в искусстве». Тем более, что автор этих строк в молодые годы интересовался ею довольно активно.

Как можно в сжатом виде резюмировать результаты исследований данной проблемы?

В классической теории литературы и искусства издавна присутствует критерий «художественной мотивированности», а также соответствующее ему понятие «художественная мотивировка». Применение этого критерия связано с ситуацией согласования элемента художественного произведения с другими его элементами и с целым. Введение в данную художественную систему того или иного элемента должно быть, разъясняется в справочных изданиях, мотивировано, оправдано, обосновано характером связей, определяемых (или допускаемых) той или иной конкретной эстетической моделью, концепцией.

Можно выделить три основных значения термина «мотивированность» («мотивировка») в искусстве.

1. *Сюжетно-событийная мотивировка.* Это значение применимо к тем и только тем видам и жанрам искусства, в которых наличествует такого рода слой художественного содержания. Основной согласования элемента (события, поступка персонажа и т. п.) в данном случае служит художественно преломленный принцип причинности, шире — детерминизма. Данный аспект мотивированности успешно разрабатывал ещё Аристотель в «Поэтике». Правда, в ином терминологическом облачении — с использованием понятий «эйкос» (вероятностное правдоподобие) и «препон» (подобавшее)<sup>1</sup>. Сюжетно-событийная мотивировка особенно рельефно выражена в драме, но она играет существенную роль и в произведениях иных родов и жанров. Для реалистического метода характерно создание целостной художественной модели действительности с опорой на принцип детерминизма. Неудивительно, что в реалистических произведениях социальные, исторические, психологические и т. п. мотивировки играют первостепенную роль. В других художественных системах на передний план выходят иные виды событийных мотиви-

---

<sup>1</sup> Миллер Т. А. Основные этапы изучения «Поэтики» Аристотеля / Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 77–89; Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.: СПб.: Университетская книга, 1998. С. 42–44.

ровок — фантастические, двойные, мерцающие и т. п. В некоторых авангардных формах искусства (театр абсурда, перформансы, хеппенинги и др.) в качестве эстетической доминанты утверждается принципиальная причинная немотивированность событийных элементов произведения (акции)<sup>1</sup>.

2. *Телеологическая мотивировка*. Вместо критерия причинности, детерминизма здесь ключевое положение занимают понятия «цель», «целесообразность». При таком подходе произведение трактуется как абсолютно согласованный внутри себя художественный организм, где «всему своё место» и «своя роль». Мотивированность в данном случае означает: оправданность любого (не только сюжетного) элемента художественной формы выполняемой им ролью (функцией) в составе целого. Органичность данного художественного элемента, его мотивированность возводится в данном случае к тому или иному «художественному заданию», за которым более или менее явственно просматривается либо целостная композиция произведения, либо детерминирующая её воля творческого субъекта.

Под девизом «художественной телеологии» подобные анализы довольно активно проводились в отечественной науке о литературе и искусстве в 20-е — начале 30-х годов прошлого столетия. Это второе, «целевое» значение понятия представлено (хотя и без использования термина «мотивированность») и в современной справочной литературе. Вот что пишет, например, Ю. Б. Боров: «Телеология (от греч. *telos* — результат, завершение и *logos* — учение) — целеполагание, знание цели происходящего... По отношению к художественному тексту: концепция, утверждающая осмысленную, автором задуманную и последовательно осуществляемую в созданной им художественной реальности целенаправленную цель действий, в которой нет ничего случайного. Автор здесь выступает как демиург художественного мира, создающий художественную реальность, несущую авторскую концепцию мира и личности»<sup>2</sup>. Немотивированность элемента с этой точки зрения равнозначна его нецелесообразности, произвольности, случайности и, по сути, внехудожественности.

<sup>1</sup> См.: Чудаков А. П. Мотивировка / Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 995–996; Незванкина Л. К. Мотивировка / Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 230–231; Мотивировка / Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. 2001. С. 594–595.

<sup>2</sup> Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М. 2003. С. 456–457.

3. *Мотивированность элемента как его смысловая нагруженность*, расшифровываемая в восприятии как «осмысленность». Немотивированность, в противоположность этому, равна отсутствию какого-либо смысла, бессмыслице. Этот аспект критерия мотивированности — немотивированности, т. е. проблему «смысл — бессмыслица», затрагивал, в частности, Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» — во-первых, в связи с книгой А. Кручёных «Заумный язык» (1925) и, во-вторых, при уяснении причин затягивания развязки в шекспировском «Гамлете»<sup>1</sup>.

Перспективность изучения мотивированности в искусстве была очевидна, но реальных достижений в этой области было сравнительно мало. На то были свои причины. Узкое толкование термина (причинностное) сталкивалось с широким (целевым и смысловым); переход от частного значения к обобщённому совершался медленно, давался с трудом.

Проблемой художественной мотивировки занимались в 10-е — 20-е годы XX века деятели русской формальной школы (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и др.). На передний план у них выступил композиционный приём, его типология, а сюжетно-событийная мотивировка стала всего лишь «сменяемым одеянием», маскировкой приёма. Мотивировка, утверждали формалисты, — только дань современному социокультурному контексту, приёмы же — устойчивы, неизнашиваемы, повторяемы, практически вечны.

Деятели формальной школы сделали существенный шаг к утверждению более широкого и более универсального, чем «художественная причинность», значения мотивированности (мотивировки). Роль промежуточного звена при этом сыграло понятие «сюжетно-композиционной мотивировки». В данном случае элемент оправдан, обоснован (мотивирован) не собственно сюжетно-событийными связями, а своим участием в композиционном построении художественного произведения.

Главным тормозом в применении данного критерия к произведению было то, что мотивированность мыслилась как заведомо господствующее качество искусства, которое исследователям приходилось лишь задним числом выявлять и подтверждать. Немотивированности отводилась роль частного, сопутствующего фактора,

---

<sup>1</sup> См.: *Выготский Л. С. Психология искусства*. 2-е изд. М.: Искусство, 1968. С. 85, 209–246, 509, 519–520.



допустимого разве что в малых дозах — для повышения остроты восприятия и т. п. Кстати, именно такой взгляд на соотношение мотивированности и немотивированности, смысла и бессмыслицы мы находим у Л. С. Выготского, у В. В. Иванова — автора комментария к «Психологии искусства» и у многих других толкователей этой традиционной эстетической проблемы.

В работе Я. Мукаржовского «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» критерий мотивированности — немотивированности предстаёт как часть более общей проблемы. Конечно, речь не идёт о простой смене терминологического облачения вопроса. Мукаржовский не только актуализировал старую проблему теории искусства, но и переосмыслил её, преодолев те ограничения, которые содержались в прежних трактовках и препятствовали максимальному использованию её эвристического потенциала. По крайней мере, так это видится мне, при ретроспективном взгляде на постановку и решение указанной проблемы. С художественной мотивировкой новую оппозицию роднит понятие «смыслового единства произведения». То (те элементы), что вошло в смысловое единство, — мотивировано (= преднамеренно); то, что выпало, осталось «за» — немотивировано (= непреднамеренно).

Внутренняя близость (или родство) указанных двух теорий — классической и структурально-семиотической — возможно, осталась бы незамеченной мною, если бы я в своё время не отдал дань проблеме мотивированности. В 1971 году мною была защищена кандидатская диссертация «Мотивированность в искусстве как эстетическая проблема», подготовленная в аспирантуре при кафедре эстетики философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. В 1981 году на материале данной диссертации была издана брошюра «О художественном детерминизме», с предисловием М. Ф. Овсянникова. При всей своей неимоверной загруженности, Михаил Федотович нашёл время для написания небольшого вступительного текста, в котором поддержал молодого автора и, главное, саму направленность научного поиска. М. Ф. Овсянников подчеркнул тесную связь сюжетно-событийной мотивировки («художественная причинность») с эстетикой реализма и, вместе с тем, тенденцию перерастания некогда литературоведческого понятия в общехудожественную и общеэстетическую категорию. «Принцип мотивированности, как известно, анализировался сперва применительно к художественной литературе, ибо развёртывание событий и развитие характеров более всего доступны искус-

ству слова, — писал он. — Но затем становилось ясным, что мотивированность имеет прямое отношение также к искусству театра, кино и изобразительным искусствам. Постепенно понятие «мотивированность» приобретает статус эстетической категории. Но здесь необходимы дополнительные анализы»<sup>1</sup>. (Считаю уместным вспомнить об этом мимолётном, но по-человечески очень показательном эпизоде, отдавая дань памяти профессору М. Ф. Овсянникову). Заклочительным звеном этих занятий стало моё объяснение термина «мотивировка в искусстве» уже в расширенной трактовке в словаре «Эстетика», подготовленном на базе ИФ АН<sup>2</sup>.

С художественной мотивировкой я расстался, думалось, навсегда. Но вышло — всё же не окончательно. Ибо Я. Мукаржовский своей антитезой «преднамеренное — непреднамеренное» вдохнул в старую, казавшуюся иногда тупиковой, проблему новую жизнь, выведя её на уровень современного эстетического дискурса. Представляется интересным и полезным проследить, что и как предпринял чешский эстетик во имя радикального переосмысления и осовременивания данной проблемы.

Прежде всего, Мукаржовский многочисленными доводами опровергает тезис о якобы абсолютной телеологичности художественной структуры. Существование любого элемента формы обычно возводится к авторскому замыслу, чаще всего — сознательному; но в конечный продукт эстетической деятельности вносят свои вклады также «подсознательное» (сфера действия интуиции), «бессознательное» (анормальное: проявления болезни, алкогольного опьянения и т. п.), «полусознательное» (сознательное в принципе, но подсознательное в деталях). В творческий акт — например, театральную постановку — может вмешаться внешняя случайность, скажем, в виде выключения части освещения или звукового сопровождения. Аналогично этому уже завершённое произведение может лишиться каких-то своих частей (ср. скульптуру Венеры Милосской). Таким образом, в творческом акте и его продукте (результате) присутствует не только сознательный замысел (цель) автора, но и ряд других факторов, детерминант, внутренних и внеш-

---

<sup>1</sup> Овсянников М. Ф. Предисловие / Крутоус В. П. О художественном детерминизме (Эстетический анализ понятия «мотивировка» и принципа мотивированности в искусстве). М.: Знание, 1981. С. 3.

<sup>2</sup> Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 216.

них. Смысловое единство произведения зависит и от них; за их счёт оно расширяется.

«Авторская преднамеренность» (термин Мукаржовского) выражается, объективируется в организации художественного произведения. Последняя задаёт константы для смыслового синтеза, осуществляемого реципиентом. Но реципиент не просто воспроизводит заданную произведением целостность; как самостоятельный, активный агент художественной коммуникации он формирует смысловое единство по-своему.

Отсюда вытекает ряд нетривиальных следствий.

- Проблема смыслового единства в сфере искусства дробится, становится плюралистичной. Она распадается на три основных звена, соответственно трём компонентам художественной коммуникации:

*Автор* — *Художественное произведение* — *Реципиент*  
(авторская (объективная, имманентная, (рецептивная  
преднамеренность) потенциальная преднамеренность) преднамеренность)

- Обнаруживается автономность, частичная или полная независимость каждого из этих трёх видов смыслового единства (преднамеренности) друг от друга. Произведение может полноценно функционировать и в том случае, если его автор неизвестен, анонимен. Реципиент не обязан знать авторскую преднамеренность и тем более ученически следовать ей. Об относительном обособлении реципиента от установок художественного произведения уже говорилось выше.

- С другой стороны, позиции автора и реципиента не разведены раз и навсегда, они часто взаимонакладываются, взаимопроникают. Так, автор в процессе создания произведения нередко стоит на позиции реципиента (публики).

- Об авторском замысле мы не только не обязаны знать, но чаще всего мы и не в состоянии сказать о нём что-либо достоверное. Поэтому из двух основных субъектных позиций базовой, приоритетной должна быть признана *рецептивная*. На неё и надо перенести своё главное внимание.

- Индивидуальная психология автора от нас скрыта; что же касается реципиента, то он вообще не есть конкретная личность, индивидуальность. Реципиент, воспринимающий — это «кто угодно». Для психологического подхода здесь вовсе нет оснований.

В результате всех этих переакцентировок исследуемая проблема смыслового единства произведения изменяет свой статус: из *психологической* и *экзистенциально-личностной* она становится *семантической*.

«Преднамеренность» надо понимать, считает чешский учёный, не в её психологизированно-деятельностном значении (как «замысел», субъективное «намерение», тем более — сознательное), а как некую свёрнутую объективную целесообразность. Понять мысль Мукаржовского помогает аналогия с различием «телеологии» и «телеономии»: если первая предполагает наличие целеполагающего субъекта той или иной природы, то вторая фиксирует объективную направленность материального объекта на достижение некоего конечного, равновесного состояния, квалифицируемого как «цель» (фактически — квазицель).

Семантический, семиотический подход к проблеме является, как видим, более обобщённым, чем классический, представленный в теории художественной мотивировки. Он решает проблему смыслового единства не в русле индивидуального мастерства («художественная телеология», «психология автора» и т. п.), а в широком коммуникативном плане, охватывающем все три основных звена художественной коммуникации (автор — произведение — реципиент).

Затем следует ещё один удар по «абсолютному телеологизму» в искусстве. В понимание смыслового единства (соответственно — мотивированности) Мукаржовский вносит момент диалектической противоречивости. Смысловое единство оказывается тесно связанным со своей противоположностью — нарушением смыслового единства (соответственно — немотивированностью). Преднамеренное и непреднамеренное выступают членами диалектической пары. Мукаржовский называет их соотношение «одной из основных антиномий искусства»<sup>1</sup>.

Таким образом, у чешского эстетика непреднамеренность (немотивированность) — не привходящее, подчинённое, частное свойство художественного произведения (как считалось обычно ранее), а нечто необходимо-правомерное и сущностное. В дальнейшем из этих предпосылок Мукаржовский делает ещё более радикальный вывод. Непреднамеренность занимает у него в каком-то смысле

---

<sup>1</sup> *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 244.

даже привилегированное положение, т. к. именно она сопровождает появление нового в искусстве, способствует защите, оправданию и утверждению этого нового, в конечном счёте содействует развитию искусства.

Но здесь я несколько забежал вперёд. Переход эстетика к тезису о приоритетном, акцентированном положении непреднамеренности в искусстве следует проследить более тщательно, поэтапно.

Художественное произведение, согласно Мукаржовскому, двойственно, дуалистично по своей природе. С одной стороны, оно представляет собой средство художественной коммуникации между людьми: «автономный художественный знак». С другой же стороны, оно есть «вещь» (о чём будет сказано далее).

Автономность художественного знака в том, что он не выполняет никаких практических функций. Он обращён «сам на себя», и для воспринимающего в нём важно не что-либо одно, практически нужное, а всё без исключения. Можно назвать и некоторые другие особенности автономного художественного знака. Так, указанный знак не имеет однозначного, закреплённого соотношения с реальной действительностью. Автономный художественный знак соотносится с действительностью не поэлементно, а как целое; отсюда важность смыслового единства, синтеза всех его элементов.

Интенция к смысловому синтезу заложена, согласно Мукаржовскому, в самом художественном произведении. Он называет её «семантическим жестом». У этого ключевого для Мукаржовского термина прослеживаются три источника:

1) Идеи лингвистов Л. П. Якубинского и Е. Д. Поливанова, а также литературоведа Б. М. Эйхенбаума о «звуковом (семантическом) жесте»<sup>1</sup>.

2) Феноменологические идеи Э. Гуссерля об интенциональности сознания. Как пишет И. П. Ильин, «...само понятие «преднамеренности»..., вносимой в произведение его автором или читателем, явно несёт на себе следы влияния теории интенциональности Гуссерля»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю. М., Малевич О. М. Комментарий / Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 592; Горных А. А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск: Логвинов, 2003. С. 59–65.

<sup>2</sup> Ильин И. П. К работам Яна Мукаржовского (комментарии) / Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 439.

3) Принципы методологии «энергетизма» (В. Оствальд и др.), которые Мукаржовский в определённой степени разделял.

«Семантический жест» для Я. Мукаржовского — это динамичное, развёртывающееся, процессуальное формирование смыслового единства. (Этим семантический жест отличается, например, от традиционного, статично-интегративного понятия «идея художественного произведения».) Мукаржовский описывает эту динамичную интенцию (семантический жест) в энергетических терминах «силы», «усилия», «устремлённости» и т. п. Динамизм семантического жеста настолько велик, что в нём растворяется бинарность традиционных понятий «форма» и «содержание»: образующееся смысловое содержание сразу же и оформляется.

Итак: устремлённость к смысловому единству, «семантический жест», «преднамеренность» (художественная мотивированность, по-старому) — неотъемлемое, атрибутивное свойство произведения искусства. Но такое представление о художественном произведении было бы, считает Мукаржовский, упрощённым, односторонним. Произведение искусства не только автономный художественный знак, но одновременно и «вещь». Суть этого тезиса такова.

Художественное произведение, как знак, отделено (фантазией) от действительности, оно «парит над нею». Но ведь произведение есть вместе с тем часть, элемент действительности! Отношение реципиента к обеим этим сторонам художественного произведения — различное. В автономном художественном знаке «закодирован» уже обработанный, человеческий смысл. Реальная же действительность — не обработана, она «сырая». Она в гораздо большей степени требует активности воспринимающего, пробуждает её. Для её постижения надо затратить значительно больше усилий. Но это не есть что-то полученное извне, от кого-то, «чужое»; это — «своё».

То, что не вошло в смысловой синтез, что воспротивилось ему и осталось за бортом — воспринимается как «вещь», как своего рода реальная действительность. Именно это, противоречащее общему смыслу, остающееся чем-то инородным, неосмысленным («бессмысленным»), Мукаржовский и определяет как «непреднамеренное».

Одно без другого, утверждает чешский эстетик, не существует. Преднамеренность придаёт смысловую цельность художественному произведению, но на её фоне особенно заметными становятся элементы непреднамеренности. Преднамеренность отдаляет реципиента от действительности, уводит его в мир вымышленного, искусственного,

чисто художественного. А непреднамеренность возвращает его к непосредственной, «необработанной» реальности, т. е. совершается выход из собственно художественной сферы в реальность.

Непреднамеренность имеет в эстетической концепции Мукаржовского такое же, и даже большее, чем преднамеренность, значение, — ввиду следующих причин, факторов, обстоятельств.

Представление об «абсолютном смысловом единстве» художественного произведения недиалектично. Наряду с гармонией элементов в нём всегда закономерно присутствует и дисгармония (несогласованность, нестыковка, разноречивость, диссонансы).

Непреднамеренность действует на реципиента сильнее, активнее и достигает таких уровней душевной жизни, которые глубоко индивидуальны и в то же время — общечеловечны. Такое воздействие гораздо интимнее того, что исходит от конкретного человеческого коллектива, социальной группы, социума вообще.

Непреднамеренность всегда участвует в историческом развитии искусства. В процессе этого развития преднамеренность и непреднамеренность неоднократно меняются местами: ранее преднамеренное по прошествии времени воспринимается как непреднамеренное, и наоборот. Как и у русских формалистов, в концепции Я. Мукаржовского, при всей её антипсихологической доминанте, важная роль принадлежит психологическому механизму автоматизации — деавтоматизации восприятия («остранение» по В. Б. Шкловскому).

Новое в искусстве на фоне всего традиционного, устоявшегося воспринимается чаще всего как непреднамеренное. И в этом его огромная революционизирующая роль. Непреднамеренное — это «точка роста» искусства, его «передний край».

Осталось сказать ещё о двух существенных моментах трактовки Я. Мукаржовским антитезы преднамеренное — непреднамеренное.

*Первое.* Мукаржовский выделяет две разновидности непреднамеренного, одну из которых можно назвать «слабой» (или «внутренней»), а другую — «сильной» (или «внешней»). Элемент может ощущаться как непреднамеренный, т. е. диссонировать со смысловым единством произведения, но всё же быть его частью, восприниматься как находящийся внутри его («слабая», «внутренняя» непреднамеренность). Но элемент может также противостоять всем прочим, вошедшим в смысловое единство; в этом случае он как бы выводится, выталкивается из смыслового единства вообще — как внешний, чуждый целому художественного произведения («сильная», «внешняя» непреднамеренность).

«Слабая» непреднамеренность может с течением времени превращаться в «сильную», и наоборот. Наглядный пример совмещения и противоборства двух упомянутых разновидностей непреднамеренного — так называемые «мандрагоры», «корневища», «коряги», которые одни считают предметами природы («сильная» непреднамеренность), а другие относят всё же к миру искусства (непреднамеренность «слабая»).

*Второе.* Трактовка Мукаржовским антитезы преднамеренное — непреднамеренное не является чисто или сугубо интеллектуалистской. Художественный смысл произведения искусства имеет, согласно чешскому эстетике, свой эмоциональный коррелят или эквивалент. Поэтому дуализм преднамеренности — непреднамеренности проецируется, в конце концов, и на сферу чувств, эмоций.

Мукаржовский отвергает односторонний, плоский гедонизм в понимании эстетического переживания, сводящий последнее только к наслаждению. Ввиду двойственности самого художественного произведения (подразумевается единство в нём «знака» и «вещи», преднамеренного и непреднамеренного), оно порождает у воспринимающего и двойственность чувства. Одни чувства производны от «знака», преднамеренного, а другие — от «вещи», непреднамеренного. Таким образом, эстетическое переживание двуедино: в нём удовольствие (наслаждение) сопряжено с неудовольствием. «...Эстетическое недовольство не есть факт внеэстетический (таковым является лишь эстетическое безобразие)...»<sup>1</sup>, — пишет Мукаржовский.

Резюмирую. В структурально-семиотической теории искусства Я. Мукаржовского старая, традиционная проблема художественной мотивированности получила дальнейшее продолжение и развитие, повернулась новыми гранями. Под пером чешского эстетика идея смыслового единства произведения приобрела более диалектичное, более адекватное сути дела теоретическое выражение, оказавшись благодаря этому созвучной современным творческим поискам в искусстве и эстетике.

2005

---

<sup>1</sup> *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 233.



## ЯН МУКАРЖОВСКИЙ О ПРИМИТИВИЗМЕ В ИСКУССТВЕ

У видного чешского эстетика и искусствоведа Яна Мукаржовского (1891–1975), кажется, нет специальной работы, посвященной «искусству примитива», но зато он многократно обращается к этому феномену в трудах самого разнообразного содержания, как только представляется подходящий повод. Причем, совершенно очевидно, что высказывания чешского мыслителя о примитиве являются не разрозненными замечаниями «на случай», а носят глубоко продуманный характер, составляя важный узловой пункт, важное звено его философии и морфологии искусства.

В своей известной работе «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (доклад, прочитанный в Пражском лингвистическом кружке 26 мая 1947 г.), в частности, содержится упоминание о «примитивизме Руссо» — в русле обсуждения более общего вопроса об органической «неумелости» некоторых художников, проявляющейся «в незнании общепринятых технических принципов или недостаточном владении материалом» (216)<sup>1</sup>. Подобные неумелости относят к категории «бессознательной непреднамеренности», присутствующей в творческом процессе; но, по мысли Мукаржовского, такая констатация сразу же теряет всякую определенность, как только мы становимся на точку зрения внешнего наблюдателя с присущей ей «презумпцией осмысленности», сознательного целеполагания. «То, что, с точки зрения позднейшей эпохи, представляется неумелым, современникам могло даже казаться техническим прогрессом». Таким образом, «неумение»... понятие весьма относительное» (там же).

В той же работе к проявлениям художественной неумелости отнесен и такой нередко встречающийся (например, в народной поэзии) момент, как «отсутствие смыслового единства произведения» (239), т. е. явная нестыковка, рассогласованность эмоционально-смысловых компонентов содержания («технический» примитивизм, как бы прорастающий уже в ментальную сферу).

С понятием «примитивного искусства» у Мукаржовского тесно сближается (фактически до неразличимости, до полного тожде-

<sup>1</sup> Ссылки на труды Мукаржовского даются по изданию: *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. Цифры в скобках означают соответствующие контексту страницы этой книги.

ства) понятие «наивного искусства». Основанием для выделения такого рода искусства служит оппозиция «профессионализм/дилетантизм». Однако сама эта оппозиция переосмысливается теоретиком в диалектическом духе, ввиду чего наивное искусство, не переставая быть «искусством дилетантов», в то же время не рассматривается им как нечто вторичное и лишенное собственной творческой инициативы — напротив. Искусство «примитивное» и «наивное» ближайшим образом соподчинены Мукаржовским понятию «самое скромное искусство» — так называлась книга Йозефа Чапека (старшего брата известного писателя Карела Чапека), вышедшая еще в 1920-м году. Мукаржовскому импонировал основной пафос этой книги — защита «простейших» проявлений простонародного художественного инстинкта, как бы вросших, встроенных в повседневную жизнь, и он включил упомянутое чапековское обозначение в свой понятийный арсенал.

Родовым понятием более высокого уровня для Мукаржовского является «периферийное искусство». Сюда им относятся разнородные явления: искусство салонное, народное и полународное (включая вышеназванное «самое скромное искусство»), бульварное, вульгарное и т. п.; все они объединены друг с другом единственно по признаку периферийности. Слой «периферийного искусства» представлен во всех без исключениях видах искусства.

Мукаржовский настаивает на том, что искусство социально-действенное не может не быть внутренне дифференцированным, многосоставным, многослойным (318). *Argis una, species mille* — напоминает он латинскую мудрость (искусство едино и только имеет множество разновидностей), и далее указывает на следующие главные принципы внутреннего членения искусства: 1) отдельные виды искусства; 2) «формации», горизонтально (например, деревенское — городское искусство и т. п.) и вертикально («высокое — низкое», «периферийное») расположенные по отношению друг к другу; 3) национальные и областные художественные структуры; 4) художественные направления и школы как следствия временного, исторического развития искусства. Многосоставная, внутренне напряженная система искусства сложным образом коррелирует со структурной организацией общества (иерархическое членение — на «слои», горизонтальное — на «среды»). В конечном счете, многообразие типов и видов художественного творчества отражает, во-первых, универсальность свободного творческого самоутверждения

человека, а во-вторых — включенность искусства в более широкий контекст культуры и практической жизни человека вообще.

Периферийное искусство (примитивное и наивное в том числе) противостоит высокому, согласно Мукаржовскому, прежде всего топологически, как находящееся не на фарватере или стремнине общего потока, а как бы составляющее области прибрежного, более медленного течения, или даже «заводи», своего рода «отстойники». С удалением от центра к периферии связан и такой дифференцирующий признак: утрата аутентичности, обособленности и эстетической монофункциональности искусства в собственном смысле и, соответственно, нарастание тенденций полифункциональности, слитности с внехудожественными и внеэстетическими областями жизни, человеческой практики. Кстати, там, где «самое скромное искусство» становится повышенно эмоциональным, трогательным (внеэстетическая функция), оно (и в его составе наивное, примитивное искусство) сближается с феноменом «мелодраматизма», имеющим маргинальный, эстетико-этический характер. Что же касается аксиологического аспекта противопоставления высокого искусства — низкому или периферийному, то в этом пункте Мукаржовский не устает повторять: «такое противопоставление относительно и условно». По своему воздействию на художественный процесс высокое и периферийное искусство равноценны, они постоянно взаимодействуют друг с другом, стимулируют друг друга и обмениваются творческими, инициативными импульсами.

Своеобразное преимущество периферийного (прежде всего народного и полународного) искусства Мукаржовский видит в том, что здесь отношения между Автором и Воспринимающим не только более равноправны, чем в искусстве высоком, но и вообще лишены присущей ему односторонней центрированности. В периферийном искусстве оба субъекта активны и даже взаимозаменяемы. В современном ренессансе примитивного и наивного искусства чешский теоретик усматривает своеобразную реакцию (одну из реакций) на изживший себя романтический культ Гения (505–510). Художник-примитивист и сам активно утверждает себя, свое видение мира в творческом акте, и, что еще важнее, не отнимает, а, наоборот, стимулирует соответствующую активность у воспринимающего.

Один из источников, питающих искусство примитива (не единственный, но важный), составляет, по Мукаржовскому, стремление многих художников цивилизованного общества вскрыть сво-

им творчеством некую изначальную первооснову человека, человеческой природы, и на этой «антропологической элементарной базе» создать искусство, понятное людям разных культур, регионов, континентов, всеобщие художественные ценности, доступные буквально всем и каждому. Мукаржовский признает правомерность и небесплодность таких попыток, но считает, что каждая из них носит и будет носить уникальный (не генерализуемый) характер; к тому же сама «минимальная антропологическая норма» находится в постоянном становлении и, следовательно, не может быть зафиксирована в качестве готовой, найденной раз и навсегда.

Казалось бы, подобный поисковый характер искусства примитива сближает его с современным авангардным искусством, важнейший признак которого состоит, по Мукаржовскому, в его экспериментальном, зондирующем характере — в непрестанных экспериментах по овладению новой действительностью, выработке определенного отношения человека к ней на основе «препарирования» самого художественного творения, художественной реальности как таковой. Тем не менее, современное искусство у чешского эстетика — нечто, стоящее особняком (565). Оно и искусство примитива — сообщающиеся сосуды, но не что-то единое или идентичное. Следовательно, примитив в авангардном искусстве для него — нечто вторичное по сравнению с органикой собственно наива и примитива.

Объяснение такой позиции Мукаржовского заключается, видимо, в том, что, согласно его взгляду, в высоком и современном искусстве гораздо ярче выражена — и, по существу, выступает атрибутивной — мировоззренческая функция (в широком смысле этого слова), которая для «самого скромного искусства» не является столь специализированной. Современный художник, осмысляя коренные вопросы человеческого бытия, ища на них ответы, может обратиться и к ресурсам искусства примитива, но это будет не полное, абсолютное, а лишь более или менее ограниченное, частичное слияние и созвучие с органикой «первичного» примитива, примитива человека действительно безыскусного и нерефлексивного.

## ДЖОРДЖ МУР О ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

Джордж Эдвард Мур (1873–1958) относится к числу тех мыслителей, которым философское сознание XX века обязано не только значительной частью своего позитивного содержания, но и современным методологическим оснащением, обновлением самого способа, стиля философствования. В обширном теоретическом наследии британского философа достойное место занимает его первая (и основная) этическая работа — «Принципы этики», вышедшая еще в 1903 году и лишь сравнительно недавно переведенная на русский язык<sup>1</sup>. В области моральной философии Дж. Мур справедливо считается основоположником аксиологического интуитивизма — влиятельной ветви современной этической мысли. Начатый Муром углубленный теоретический анализ основных понятий и принципов этической науки привел к возникновению нового плодотворного направления в ней — так называемой метаэтики.

Вышеназванная книга Дж. Мура продолжает вызывать интерес и сегодня, причем не только у этиков. Объяснение тому — в самом содержании «Принципов этики». В частности, в своей книге Мур уделил серьезное внимание и вопросам эстетики. Из эстетической проблематики его более всего интересовали: природа прекрасного и выработка его научного определения; оппозиции «красота/безобразие» и «добро/зло» в их соотношениях; анализ эстетического чувства с учетом его изменчивости, вариативности и внутренней противоречивости. Как постановка этих проблем, так и предлагаемые философом пути их решения представляют несомненный интерес для эстетической теории и практики нашего времени.

Свои размышления на эстетические темы Мур начинает с критики расхожего определения прекрасного. Считается, что прекрасное — это «то, что воздействует определенным образом на наши чувства...» (295). Такое определение неприемлемо для Мура по двум принципиальным соображениям.

Во-первых, его толкуют в том смысле, что единственным источником и носителем красоты является сам реальный предмет; этот взгляд философ считает ошибочным, квалифицируя его как

<sup>1</sup> Мур Дж. Принципы этики. М.: Прогресс, 1984. При цитировании далее в тексте цифры в скобках соответствуют страницам указанного издания.

разновидность «натурализма». При натуралистическом подходе к прекрасному задача сводится к тому, чтобы выявить отличительные, специфические, «видовые» признаки предметов данного класса. Но, возражает Мур, для красоты предмета существенны и его неспецифические, «родовые» свойства; это черты, общие для объектов эстетических и неэстетических. Реально красота предмета зависит от соотношения «видовых» и «родовых» признаков в составе данного конкретного целого. Роль каждого отдельного элемента или особенности, следовательно, непостоянна, она колеблется, варьируется. Прямое и однозначное суждение по качеству элемента (части) о качестве целого неправомерно, некорректно. Поэтому-то «никогда не может быть истинным суждение «этот предмет обязан своей красотой только такой-то его черте», или суждение «если какой-либо предмет имеет эту черту, то он должен быть прекрасным» (296). Наличие в прекрасных предметах некоторого набора сопутствующих им «видовых» признаков можно признать лишь предварительным условием бытия прекрасного, необходимым, но недостаточным самим по себе. Указанные «видовые» черты не детерминируют однозначно своим присутствием эстетическое качество объекта, а, скорее, коррелируют с ним сложным образом.

Во-вторых, содержащаяся в приведенном выше расхожем определении прекрасного ссылка на чувства позволяет сделать из него и такой вывод: «эстетические суждения являются чисто субъективными...» (295). Крайности натурализма, с одной стороны, и субъективизма, релятивизма — с другой, считает Мур, сходятся.

Избавиться от обоих заблуждений можно — таков дальнейший ход мыслей философа, — если рассматривать красоту не саму по себе, а в единстве с более фундаментальным целым — добром, с которым она внутренне связана. Объективность нравственного начала, его независимость от различных обстоятельств, конкретных субъектов и т. п. для Мура несомненна и самоочевидна; связь красоты с добром придает и ей тот же онтологический статус. Вместе с тем, комплексный, многокомпонентный и потому вариативный характер добра (при всей его объективности) сообщает и зависимому от него критерию прекрасного ту глубину, неформальность и тот динамизм, которых ему не доставало прежде, в обычном истолковании.

Наслаждение человеческим общением на началах братской любви и удовольствие от прекрасного составляют две наивысшие, «идеальные» человеческие ценности, субординированные между

собой указанным выше образом. Соответственно, понятие красоты, по Муру, производно от понятия добра.

Добро — предельно обобщенное ценностное («самоценное») отношение, объективное, в наибольшей степени духовное, одухотворенное. Красота же представляет собой некоторый необходимый внутренний момент этого базисного отношения, а именно: момент «телесный», «материальный», или «представленческий». «По-видимому, можно определить прекрасное как то, *созерцание* (курсив мой. — В. К.) чего является ценным само по себе» (295). Иначе говоря, одним из сущностных признаков добра является его «открытость взору», открытость восприятию — хотя бы только потенциальному. Вот этот «созерцательный» аспект нравственно доброго и есть, согласно Муру, красота.

Мыслитель иллюстрирует эти свои положения примером с положительными духовными качествами людей, которые вне телесного выражения (аспекта красоты), по его убеждению, немислимы. Само содержание духовных устремлений личности предполагает, так или иначе, их выход или обращенность «изнутри вовне», стало быть — и некоторую опосредованность «телесным», предметным началом (эстетический аспект). Справедливо, кстати, и противоположное утверждение: без духовной, содержательной наполненности человеческая «телесность» — неполноценна, несмотря на все свое совершенство; она «всего лишь» прекрасна (298).

Единство красоты и добра делает возможным их взаимное стимулирование и как бы переходы друг в друга. Пример тому — человеческие привязанности. Красота того или иного конкретного человека часто возбуждает безотчетную приязнь и тяготение к нему, а доброе, сердечное отношение к объекту нашей привязанности помогает, в свою очередь, заметить и по достоинству оценить присущую ему красоту, не всегда «броскую» и необязательно открывающуюся с первого взгляда.

До сих пор Мур выглядит достаточно традиционным в принципиальном решении им вопроса о соотношении эстетического и этического. Более того, может даже возникнуть опасение: а не разделяет ли он известные просветительские иллюзии относительно «извечной гармонии» этих двух начал бытия, порой — в некоторых трактовках — сливающихся до неразличимости, до тождества?

Такое суждение было бы преждевременным и ошибочным. Ведь положение меняется, когда Мур переходит к анализу эстетического

чувства, эстетического наслаждения. Здесь выявляются не только гармоничные, но и дисгармоничные, конфликтные взаимоотношения между эстетическим и этическим. Красота обнаруживает способность сочетания не только с добром, но и со злом, и наоборот. Подобные противоречия рассматриваются не просто как объектно выраженные, «внешние», но и как «внутренние», пронизывающие всю чувственно-эмоциональную сферу. Двойственным, амбивалентным, даже парадоксальным предстает само эстетическое переживание. В размышлениях такого рода выражен не только опыт XIX столетия, но и предчувствие века XX-го, еще более грозного, катастрофичного, страшного. В этом смысле Дж. Мур столь же (если не еще более) современен в конце XX столетия, как и в его начале.

Мур придает большое значение эстетическому чувству как необходимому, ничем не заменимому компоненту данного специфического объект-субъектного отношения. Он подчеркивает ценностно-оценочный характер эстетического переживания. Удовольствие от прекрасного, согласно Муру, носит «сознательный» (т. е. одухотворенный, содержательный) характер. Чтобы выяснить, что именно (какие компоненты) составляет «наполнение» этой сознательности, одухотворенности и содержательности чувства, уместно взять для начала простейший случай — когда реально существующий предмет вызывает соответствующую его эстетической природе эмоцию. Исходным пунктом здесь является, говорит Мур, «соответствующее чувство восприятия истинно прекрасных черт» (297).

Эстетическое восприятие Мур рассматривает как активный двусторонний, двуединый процесс. С одной стороны, он включает в себя выделение специфически прекрасных черт данного предмета, соотнесение их с другими его признаками, объединение всех их в целостное представление, обладающее определенным эстетическим качеством. Это предметная сторона восприятия. Вторая его грань — субъектная — представлена эмоцией, переживанием соответствующего предметного качества.

Выделение прекрасных черт предмета может оказаться либо более, либо менее успешным, удачным. Кроме того, оно имеет индивидуализированный характер: из числа выделенных действительно прекрасных признаков один воспринимающий акцентирует такие-то черты, свойства, другой — весьма вероятно — иные. Восприятие, совместно с прекрасным, отдельных безобразных черт предмета (одни не могут не сопутствовать другим) искажает, дефор-



мирует представление о предмете. Возможны и еще менее успешные, еще более превратные или неудачные акты восприятия. Но главное, утверждает Мур, надо видеть не только связь, единство, но и различие между реальным прекрасным предметом, с одной стороны, и представлением о нем, возникшим как результат активного процесса восприятия (более или менее успешного), — с другой. Эмоция, чувство есть «субъектная» сторона такого представления, а не нечто самостоятельное и независимое от него.

На содержание и ценностное измерение возникающего эстетического чувства оказывают значительное воздействие познавательные его моменты или компоненты. Так, в случае ошибочности представления, т. е. несоответствия его качества эстетическому качеству предмета восприятия, могут возникнуть следующие, весьма типичные модификации «нормального» эстетического акта.

— Человек «не видит красоты» реально прекрасного предмета (произведения живописи и т. п.).

— Возникает феномен приписывания предмету (в воображении) прекрасных качеств, реально ему не присущих. Человек способен «видеть красоту в предмете, в котором ее нет», и это является «чем-то низшим» (285). Мур называет это «ошибочным суждением о факте» (286) и усматривает здесь одно из характерных проявлений «неправильно ориентированных чувств» (там же).

Данный познавательный элемент эстетического чувства, выделенный Муром, можно (для удобства) именовать «гносеологией качества». Тогда отличный от него, но тоже существенный познавательный компонент чувства мы вправе назвать «гносеологией бытия». Речь у Мура идет о том, что для эстетического чувства не безразлично представление человека, его испытывающего, о том, к какому виду реальности относится «видимый», актуально переживаемый предмет:

а) последний может быть частью объективной реальности (и представление субъекта об этом может быть правильным, истинным);

б) предмет может существовать лишь в воображаемом мире, но данному человеку воображаемое может представляться вполне реальным (как, например, верующему — ад, рай и т. п.);

в) реальность третьего рода — это мир поэтической, художественной фантазии. Отстаивая эстетическую равновеликость чувств, вызываемых прекрасным в природе, в мире человеческой культуры и произведениях искусства, философ вместе с тем стре-

мится выявить особенности, нюансы восприятия и переживания красоты в каждой из этих сфер. Важно отметить, что при рассмотрении «гносеологии бытия» Мур, кроме оппозиции «реальность/вымысел», придает большое значение моменту субъективной убежденности реципиента в принадлежности данного представления (предмета) к одному из трех перечисленных видов реальности.

Рассогласованность между предметом, с одной стороны, и представлением, эмоцией — с другой, возникающая в процессе эстетического восприятия на почве «гносеологии качества» («ошибка суждения», см. выше) являет собой лишь одну из коллизий, приводящих, при определенных условиях, к парадоксам во взаимодействии эстетического и этического начал. Известен и другой вариант «неправильно ориентированных чувств»; в отличие от первого Мур называет его «ошибкой вкуса». В данном случае «обманывается» не познавательно, предметно ориентированное восприятие, а именно чувство. Переживание, казалось бы, эстетически полноценно и позитивно, но его ценностный статус неадекватен ценности объекта; чувство как бы «слепо» и замкнуто в себе.

Далее мыслитель специально рассматривает такие сложные эстетические и этические ситуации, в которых сочетаются, сталкиваясь, «разнознаковые» компоненты объект-субъектных отношений. Подобные ситуации Мур относит к категории «смешанных видов» красоты/безобразия и добра/зла, разделенных на два основных типа: «красота (добро) в целом «с примесью» безобразия (зла)» и «безобразие (зло) в целом «с примесью» красоты (добра)». В подобных парадоксальных ситуациях и объектах автор «Принципов этики» выявляет две встречных тенденции: неоднозначность ситуации в целом приводит к расщеплению, внутренней противоречивости эстетического (а также нравственного) чувства; неоднозначность чувства, в свою очередь, предопределяет противоречивость и парадоксальность всей ситуации, всего объект-субъектного отношения.

В самом деле, размышляет Мур, любое чувство имеет предметную направленность, оно «интенционально»; уже в этом заключена возможность несовпадения характера самого чувства и характера того, на что оно внутренне устремлено. Так оно и бывает в действительности. Обращаясь к примерам из области моральных чувств, философ выделяет здесь два варианта парадоксальных «в себе» сочетаний.

1. Позитивное само по себе чувство может быть устремлено к негативному предмету (представлению). Таковы многие страсти:

например, радость при виде страданий другого. Знание того, что злорадство есть зло (познавательный момент) в данном случае — отягощающий момент, равно как и интенсивность испытываемого злорадствующим человеком чувства удовольствия.

2. Негативное само по себе чувство может быть направлено на позитивный объект (красоту, добро). Например, зависть часто представляет собой низкое чувство, устремленное к носителю некоторой высокой ценности. Влияние познавательных и эмотивно-ценностных «добавок» такого переживания аналогично тому, что отмечено в первом варианте.

Эстетическое и этическое чувство приобретают двойственный, противоречивый характер также ввиду соотносительности красоты/безобразия (добра/зла). Там, где один из этих полюсов присутствует реально, второй соположен ему хотя бы идеально, в представлении. Так, большинство «моральных добродетелей», составляющих по своей сути любовь к добру, сопровождается и дополняется ненавистью ко злу (а стало быть — и некоторыми представлениями о нем). В сфере представлений об идеале (нравственно-эстетическом) аналогичную роль играет, по Муру, художественно-трагическое. «Гносеология бытия», «гносеология качества», показатель «интенсивности гедонизма» и здесь являются работающими понятиями (разумеется, с учетом специфики трагического искусства). Сам факт включения Муром трагических образов и представлений в структуру идеала имеет, безусловно, принципиальное значение.

Один из центральных мотивов «Принципов этики» — критика гедонизма как теоретического принципа в любой из его форм, как этической, так и эстетической. В частности, чувство удовольствия из-за его большей или меньшей «осознанности», ценностной вариативности и сочетаемости с ценностями противоположного класса не может служить, считает Мур, сколько-нибудь надежным критерием прекрасного. Он выделяет и анализирует особый вид негативных состояний этического и эстетического сознания — «неприятности», по Муру. «Неприятность» есть некоторое осознанное ценностное отношение к определенному предмету (представлению) как к злу или безобразию, но оно не содержит ни явно выраженного тяготения к нему, ни, наоборот, активного отталкивания от негативного объекта (следовательно, ни «удовольствия», ни «неудовольствия» в общепринятом смысле). В качестве иллюстрации

мыслитель ссылается на «наказание из мести» — заслуженное возмездие, при определенных условиях, вершителю зла. В подобные случаи обращает на себя внимание приглушение, если не полное схождение на нет, гедонистических мотивов. «Неприятность» такого рода предстает как интеллектуализированно-просветленная разновидность чувства, а значит, как нечто «асимметричное» удовольствию как таковому. За счет этого тоже расширяется, усложняясь, палитра этических и эстетических чувств.

1994

## ИСКУССТВО КАК ИГРА (ВВЕДЕНИЕ К СТАТЬЕ

Г.-Г. ГАДАМЕРА «ИГРА ИСКУССТВА»)<sup>1</sup>

Разрабатывая в рамках философской герменевтики онтологию произведения искусства, Ганс-Георг Гадамер (1900–2002) опирался на идеи своего учителя Мартина Хайдеггера.

По свидетельству самого Гадамера, с творчеством Хайдеггера он познакомился в 1922 году, прочитав объемную, в сорок страниц, его рукопись (очевидно, речь шла о сочинении «Феноменологическая интерпретация Аристотеля. Особенности герменевтической ситуации»): «Это было для меня как разряд электрического тока».<sup>2</sup> Личная встреча философов состоялась летом 1923 года во Фрайбурге, где Хайдеггер, только что получивший должность профессора при Марбургском университете, читал курс по греческой философии. Это помогло молодому философу дистанцироваться от «всеобъемлющих системных конструкторов» и «наивного объективизма» марбургских профессоров. Именно Хайдеггер показал, как важно ставить вопросы, ответы на которые «подразумевались» традиционной метафизикой, но никогда эксплицитно не формулировались. Величайшая заслуга Хайдеггера, по словам Гадамера, состояла в том, что он «растормошил, разбудил нас от почти полного забытья, научив серьезно ставить вопрос: что это — “бытие”?»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Статья написана в соавторстве с А. В. Явецким.

<sup>2</sup> *Gadamer H.-G. Martin Heidegger – 85 Jahre // Gadamer H.-G. Heideggers Wege.* – Tübingen: Mohr, 1983. S. 95.

<sup>3</sup> *Philosophie in Selbstdarstellungen.* Bd. 3. – Hamburg, 1977. S. 92.

Восприняв идеи своего учителя, Гадамер подверг критике «абстракцию эстетического сознания», согласно которому понимание произведения искусства невозможно без «вживания» в автора и его историческую эпоху. В качестве ключевой категории философ использует хайдеггеровское понятие «здесь-бытие», подчёркивая, что оно «обрело для Хайдеггера онтологическую преимущественность»<sup>1</sup>. В фундаментально-онтологическом понимании человеческое здесь-бытие «разумет самое себя в направленности на свое бытие»<sup>2</sup>, т. е. через себя познаёт истину. Именно здесь-бытию в его конечной историчности присуще бытие, что и делает истинное бытие всегда современным.

Но, с другой стороны, в сочинении «Исток художественного творения» Хайдеггер делает попытку интерпретировать *искусство* как сферу, где человеку является совершающаяся в сущем подлинность бытия. За исходную посылку принимается тезис о *вещности* прозведения искусства. Далее Хайдеггер предупреждает, что о художественном творении нельзя говорить как о вещи, указывающей на что-то другое. Произведение — это то, что оно есть, и именно как произведение искусства оно раскрывает свою истинную сущность. Таким образом, в искусстве открывается истина о сущем.

Остался главный вопрос: как связать самораскрытие человеческого здесь-бытия (т. е. самопознание), с одной стороны, — с явлением истины в произведении искусства, с другой? Иначе говоря, как возможно познание человеком своего бытия одновременно с познанием истины через искусство? Гадамер решает эту проблему, выдвинув следующее положение: способ бытия произведения искусства есть *игра*. Игра — это элементарная функция человеческой жизни, *ритмическое повторение движения в противоположных направлениях, не связанного с определённой целью*. Главная её особенность — в ней участвует разум, отвечающий за соблюдение определённых правил, однако в ней нет целеполагания, есть лишь иллюзия цели. Это достигается за счёт того, что игровые движения самоупорядочиваются, приобретают ритмичность, и, таким образом, игра складывается в структуру. На этом основании можно утверждать, что игра есть структура, но и структура, в свою очередь, есть игра.

<sup>1</sup> Гадамер Г.-Г. Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 102.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 103.

Игра как структура имеет ряд характеристик:

а) повторяемость — мы можем повторить структуру игры столько раз, сколько захотим; повторяемость приводит нас к так называемой герменевтической идентичности, когда смысл целого схватывается через узнавание; таким образом, игра отличается определённой, которая, в свою очередь, влечёт тождество играющего и зрителя: игра становится своим собственным зрителем — и мы вправе утверждать, что игра есть «саморепрезентация игрового действия»<sup>1</sup>;

б) вариативность — поскольку игра совершается в пространстве (а любое присутствие, согласно Хайдеггеру, пространственно в соответствии со способом бытия сущего), то игровые движения совершаются с определённой долей свободы, что позволяет говорить о своего рода самодвижении и определить игру как «феномен трансцендирования бытия живого»<sup>2</sup>, — а эта черта имманентна жизнедеятельности как таковой;

в) сопричастность — игра требует внутреннего участия всех тех, кто вовлечён в неё; это качество превращает зрителя в участника и даёт возможность дать третье определение игры как коммуникативного действия.

Все названные признаки игры реализуются в произведении искусства, которое есть нечто определённое, «чистое самоположенное предписание движения»<sup>3</sup>, осуществляющееся исключительно в своём представлении (или саморепрезентации). Так Гадамер приходит к доказательству темпоральности здесь-бытия произведения искусства.

Но в то же время, исходя из анализа игровой структуры, философ делает вывод о том, что художественное творение «воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя быть при нем»<sup>4</sup>, оно является его собственным бытием, независимым от его сознания. Зритель «растворяется» в этом бытии, которое становится эстетическим опытом, преобразующим самого зрителя. Противоречие между субъектом и объектом оказывается снятым, и произведение искусства раскрывается как целый мир в своём мире. Это — дальнейшее развитие фундаментальной онтологии Мартина Хайдеггера.

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 289.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 288.

<sup>3</sup> Указ. соч. С. 289–290.

<sup>4</sup> Указ. соч. С. 109.

\* \* \*

В комментируемой ниже статье Гадамер<sup>1</sup> излагает в концентрированном виде некоторые выводы, к которым он пришёл в своём программном труде «Истина и метод» (1960), а именно — об онтологическом статусе игры как способа бытия произведения искусства. Это один из ключевых тезисов философской герменевтики Гадамера. «Игра искусства» была первоначально прочитана в виде доклада по радио в 1973 году и впервые опубликована в так называемом Малом собрании сочинений (1977). Статья непосредственно предшествует работе «Актуальность прекрасного» (в 1974 также прочитанной в виде лекционного курса и позже переработанной для печати) и статье «Искусство и подражание» (1976). На русском языке «Игра искусства» публикуется впервые (перевод А. В. Явецкого).

Формируя свою игровую концепцию искусства, Гадамер актуализирует ряд известных положений эстетики И. Канта и Ф. Шиллера, связанных с понятием игры. В то же время, как последователь М. Хайдеггера и создатель «философской герменевтики», автор «Истины и метода» переосмысливает понятие игры, придавая ему вместо привычного инструментального, субъектно-ориентированного толкования значение онтологическое, бытийное. Это позволяет ему по-новому осмыслить и решить целый комплекс кардинальных проблем философии искусства.

Игра, по Гадамеру, есть универсальная форма существования, которая с определёнными модификациями, видоизменениями проявляется на разных «этажах» реальности — в мире неорганическом, животном, в человеческом обществе (имеются в виду *Dasein* — «здесь-бытие»; феномены культуры — религиозные культы, правосудие и т. п.). Зародышевым элементом игры, характеризующим базисные ступени развития, выступает «избыточность» — некоторое превышение форм бытия над уровнем необходимости и целесообразности (в телеономическом, питтендраевском смысле). В этом плане можно говорить (полуметафорически) об «игре света», «игре красок» в природе. У животных, а также у маленьких детей имеет место «игровое действо» — пока ещё не игра в интеллектуализированном, высшем смысле, а только деятельно проявляемый избыток жизненных сил, энергии организма. Но уже на этом элементарном

<sup>1</sup> Гадамер Г.-Г. Игра искусства // Вопросы философии. 2006. № 8. С. 155–163.

уровне даёт о себе знать одна из характерных, сущностных черт игры — разграничение действий реальных и символических, замена первых вторыми. Так, играя, животные имитируют защиту, нападение и т. п. реальные действия. Следовательно, они различают планы жизненно-необходимый и условный, игровой. Игра — проявление свободы. И в какой-то степени её дыханием осенены даже игровые действия животных.

Человек, в отличие от животных, обладает способностью сознательных волевых действий; он — субъект предметно-преобразующей деятельности. Благодаря этому человеческая игра поднимается на новую ступень. Она — игра в собственном смысле слова. В деятельности человека, в его культуре порыв к свободе сочетается с тенденцией самоограничения. Человеческая игра приобретает определённую, подчиняясь свободно установленным правилам, нарушать которые участники игры не вправе. Так формируется особый, замкнутый в себе «мир игры».

Искусство по способу своего бытия есть, согласно Гадамеру, один из наивысших, наиболее сложных видов человеческой игры. Но, утверждая это, философ одновременно стремится не допустить отрыва вершины игровой иерархии от её основания, базиса. Настоятельное подчёркивание качественного отличия человеческой игры, и художественной игры в особенности, приводит, считает он, к абсолютизации рационального, сознательного компонента в них. В противовес этому Гадамер акцентирует роль инстинктивных, природных детерминант игровой активности человека. Согласно его взгляду, истоки художественной игры коренятся глубоко в основаниях природного бытия, в обусловленных им влечениях и инстинктах. Рационалисты со времен Декарта стремятся провести самую резкую разграничительную линию между человеком, мыслящим существом, и животными, подвластными якобы лишь зову инстинктов. Время подобных рационалистических упрощений осталось далеко позади, считает философ. В действительности эта грань не столь абсолютна и непроницаема. «Разве в конце концов и человеческая игра не входит в подобную природную определённость, и, быть может, сам процесс художественного творчества — удовлетворение влечения к игре?»

Игровой характер искусства проявляет себя во всех его значимых компонентах: в творческой деятельности, произведении искусства, восприятии творения, наконец, в социокультурном



функционировании искусства. Главной установкой Гадамера при рассмотрении каждого из этих образований является разграничение серьёзного и игрового, утилитарного и неутилитарного планов. Эти антитетичные моменты, тем не менее, связаны и настолько глубоко проникают друг в друга, что выделить свободную, чистую игровую деятельность — а именно такова «игра искусства» — очень непросто. Существует большой соблазн принять за искусство смежные с ним, практические по сути, формы деятельности. В результате тонкого, тщательного анализа философ отделяет и дезавуирует все «суррогатные», неспецифические, псевдохудожественные феномены, открывая путь к постижению искусства в его подлинной сущности.

Философ начинает свой анализ с художественно-творческой деятельности. (Субъект творческого процесса — художник, автор — пока остаётся в тени, о нём будет сказано в своём месте, ближе к концу текста.) Творческая деятельность в искусстве охарактеризована как игровая; следовательно — свободная, осенённая «духом», сочетающая в себе одновременно произвол и обязательство. Любой серьёзной, практической деятельности сопутствует, как тень, её аналог-антипод: формосозидание по принципу «как будто». Это основополагающий, конституирующий признак человеческой игры. Из неё через посредство целого ряда культурных феноменов — ритуалов, обрядов, зрелищ и т. п. — возникает собственно искусство.

Все полярности и специфические особенности, присущие художественно-творческому процессу, получают своё развёрнутое выражение в результативном образовании — произведении искусства. Анализ последнего занимает в концепции Гадамера центральное место. И опять в качестве лейтмотива возникает антитеза: утилитарное — неутилитарное. Результатом практически-преобразующей деятельности является изделие. Оно создано для определённого реального употребления, для получения известной пользы. Применяв те же формосозидающие приёмы, можно создать такое же изделие вновь, повторно. Произведение искусства, создаваемое по особой — свободной, игровой — «технологии», радикально отличается от изделия. К числу его наиболее существенных отличительных свойств Гадамер относит следующие. 1) Символически-духовный характер результата творческой деятельности. 2) Уникальность произведения, как следствие непо-

вторимости творчески-созидательного процесса. 3) Отъединение, обособление произведения от процесса его порождения. В результате произведение предстаёт перед нами как завершённая в себе, кристаллизованная (структурированная) целостность, как самоценность. Оно не отсылает к чему-то вне его лежащему (истории возникновения, в частности), а фокусирует всё внимание исключительно на себе. Акцентируя этот «суверенный» момент, философ предлагает заменить наименование «произведение искусства» термином «образ» как более адекватным сути дела. 4) Игровой характер образа-произведения, его «сыгранность». Раскрывая эту особенность, Гадамер обращается к опыту исполнительских искусств и, в частности, актерского творчества, — опыту, который он считает универсальной моделью для искусства как такового. Подобно тому, как роль играет актёром, выставляется на всеобщее обозрение, так же и произведение репрезентирует самое себя. Греки называли это «мимесисом», но фактически речь здесь идет о мимике, мимической способности (актёра, творца искусства и любого человека — участника общения). Будучи многозначным и обращённым к субъектам восприятия, образ-произведение заранее предполагает множество своих интерпретаций. Произведение искусства и «аура» его интерпретаций, реальных и потенциальных, становятся единым целым. «...Неразличение интерпретации и самого произведения выступает в герменевтике Гадамера как необходимое условие его подлинного постижения.»<sup>1</sup> 5) Произведение образует некое устойчивое единство, различаемое нами во множестве своих ситуативных модификаций и вариаций. Эту черту произведения он обозначает терминами «идентичность», «идентификация», вспоминая попутно известное место из «Поэтики» Аристотеля: «Поэзия философичнее и серьёзнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»<sup>2</sup>.

Художественное восприятие, по Гадамеру, носит такой же активный и игровой характер, как и авторское творчество. Оно включает в себя усилия по построению образа. Художественное восприятие есть понимание реципиентом того общего, идентичного, что заключено в произведении (образе). В свою очередь, образ обретает

<sup>1</sup> Перов Ю. В. Герменевтика и эстетика // История эстетической мысли. В 6-ти тт. Т. 5. М.: Искусство, 1990. С. 86.

<sup>2</sup> Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 655.

свое реальное бытие только во всём богатстве его индивидуальных (актуальных и потенциальных) интерпретаций.

Игра искусства есть своеобразная форма общения её участников. Феномен игры объединяет всех — автора, исполнителей, «сыгранный» образ, воспринимающих. Но и здесь следует видеть различие между обычным практическим общением субъектов и художественно-игровой коммуникацией. В неспецифическом общении происходит передача узко-направленной информации, частной, частичной по своему объёму и характеру. Формой подачи такой информации может быть указание. Иная ситуация — в художественной коммуникации. Здесь имеет место демонстрация, т. е. предъявление участнику игры всей полноты образа, которую тот должен охватить и освоить сам. В такой коммуникации ни автор, ни реципиент не находится в привилегированном положении. Каждому доступна вся полнота того, что передаётся.

Принцип «как будто» действует в любой человеческой игре, помимо художественной. Так, в повседневном межличностном общении человек может лицемерить, т. е. создавать ложную видимость, желая, чтобы её приняли за правду. Такая игра имеет утилитарную цель (как правило, неблагоприятную: обман). Актёр на сцене тоже создаёт нечто фиктивное, но у него нет этой цели практического обмана. Создаваемый им образ — чистая видимость (в шиллеровском смысле), и именно её он сообщает зрителям. Здесь происходит коммуникация на сугубо идеальном, духовном уровне. Художественная игра передаётся и транслируется именно и только как игра.

Каково же, по Гадамеру, предназначение искусства? Ответ на этот вопрос тоже может быть двояким, считает философ. Игру искусства можно интерпретировать как создание «мира грёз», в котором человек ищет спасения от конфликтов, драм и ужасов бытия. Такой подход превращает искусство в утилитарное, по сути, средство — средство утешения. Для Гадамера игра искусства нечто принципиально иное: уникальный, ничем не заменимый способ познания и постижения истины человеческого бытия. Итоговое суждение Гадамера на этот счёт оказывается созвучным — оставляя в стороне имеющиеся различия — тому определению предназначения искусства, которое дано в шекспировском «Гамлете»: цель театра «во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик» (Перевод Б. Л. Пастернака)

Призвание искусства — показывать истину бытия в формах художественной игры, столь близкой и гению сцены, и мэтру герменевтической философии.

2006

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ SUMMA ДЬЕРДЯ ЛУКАЧА

Французский ученый Жермен Базен во вступлении к одной из глав своей книги «История истории искусства. От Вазари до наших дней» пишет: «Ни один ученый, работающий в области той или иной гуманитарной науки, не может избежать столкновения с монолитной скалой, незыблемой монадой, каковой и является марксизм»<sup>1</sup>. Интонация ироническая, но по сути утверждение верное, к тому же имеющее прямое отношение к теме упомянутой книги. Внимание её автора привлекла, в частности, работа известного венгерского мыслителя Дьердя Лукача «Своеобразие эстетического», в которой была предпринята попытка дать целостное изложение и обоснование марксистской эстетики.

На взгляд Базена, здесь кроется какой-то нонсенс: ведь сам Лукач заявляет, что «марксистская эстетика одновременно и существует и не существует». Как такое может быть? Явный алогизм. Между тем, Лукач своим признанием лишь констатировал реальное положение дел, сложившееся к началу его работы над фундаментальным эстетическим трудом (вторая половина 50-х годов прошлого века).

В предисловии к «Своеобразию эстетического» Лукач весьма уважительно отозвался о своем советском коллеге, теоретике искусства М. А. Лифшице, проделавшем огромную работу по сбору, систематизации и первичному осмыслению «эстетических» фрагментов из сочинений и писем К. Маркса и Ф. Энгельса. К тому времени стало вполне ясно, что марксизм обладает своей собственной эстетикой; и все же сборники высказываний основоположников учения, с теми или иными комментариями к ним, еще не есть целостный очерк марксистской эстетики. Разработать, исходя из методологии диалектического и исторического материализма, со-

<sup>1</sup> Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. Пер. с фр. М. 1994. С. 260.

ответствующую ей концепцию эстетики и изложить её систематическим образом — эту нелегкую задачу добровольно возложил на себя Дьердь Лукач. И выполнил её успешно. Во всяком случае, другого столь же глубокого и обстоятельного труда на эту тему и с той же мировоззренческой ориентацией мы до сих пор не знаем.

Дьердь Лукач (1885–1971) был личностью незаурядной и многогранной: философ, общественно-политический деятель, литературовед, литературный критик, теоретик искусства, эстетик в одном лице. Эстетика привлекала его с молодых лет, когда он еще не был марксистом. Первый свой опыт создания собственной эстетической системы (так называемая «гейдельбергская эстетика», 1916–1918 гг.) он впоследствии сам охарактеризовал как неудачный. Первым эстетическим трудом зрелого, марксистского периода он считал свою публикацию 1931 года, в которой сопоставлялись взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса с взглядами Ф. Лассалю. Но и это было еще только начало. «Своеобразие эстетического» — поздний, итоговый его труд. После смерти И. В. Сталина (1953) и развенчания его культа Н. С. Хрущевым (XX съезд КПСС, 1956) сложилась более свободная идеологическая обстановка для интеллектуальных занятий и исканий. Водоворот известных венгерских событий 1956 года, в который Лукач был вовлечен как партийно-политический деятель, в конце концов выбросил его на обочину и оставил не у дел. Зато появилась возможность осуществить свой давний научно-теоретический замысел.

«Своеобразие эстетического» было издано в 1963 году (русский перевод, в 4-х томах, вышел в 1985–1987 годах, с послесловием К. М. Долгова и грифом «для научных библиотек»)<sup>1</sup>. В СССР порубежье 1950-х и 1960-х годов было временем широких и весьма острых дискуссий по кардинальным эстетическим проблемам. Но Лукач сознательно дистанцировался от них, на публикации своих советских коллег не ссылаясь, хотя, несомненно, знал многие из них. Он стремился разработать свой теоретический очерк марксистской эстетики самостоятельно, с опорой как на труды классиков марксизма, так и на все значительные достижения европейской философской, эстетической и искусствоведческой мысли.

---

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического. Пер. с нем. Т. 1–4. Общая редакция и послесловие К. М. Долгова. М.: Прогресс, 1985–1987.

Д. Лукача с полным на то основанием относят к плеяде выдающихся «неомарксистов» и собственно марксистов Европы — наряду с Т. Адорно, В. Бенямином, А. Грамши и др.

С чего обычно начинают изложение эстетики? С освещения основных эстетических категорий, прежде всего центральной из них — красоты, прекрасного. Такой подход Лукач подвергает серьезной критике. Его противником-оппонентом является «догматическая эстетика», под которой он подразумевает в первую очередь эстетику идеалистическую. Догматическая эстетика считает эстетическое неким абстрактным, априорным началом, существующим само по себе от века и служащим основанием для всей внутренней дифференциации этой сферы. Догматическая эстетика тяготеет к установлению некой иерархии, «лестницы», на вершине которой всегда оказывается предзаданная идея — будь то прекрасное, эстетическое или совершенное. Такой подход Лукач категорически отвергает.

Прекрасное, считает он, неисправимо многозначное понятие. Под него издавна подводят самые различные явления — интеллектуальные, этические и др. Из-за этого оно приобретает крайне расплывчатый характер и становится практически непригодным для неметафорического применения как в жизни, так и в искусстве.

Основанием для суждений о прекрасном в догматической эстетике обычно служит понятие совершенства. Часто даже природе в целом телеологически приписывают стремление к абсолютному совершенству. Совершенство, таким образом, становится базисом для некой иерархии. Лукач признает частичную применимость понятия «совершенство» — в определенных областях и пределах (в частности, в аспекте мастерства художественного исполнения произведения), но отрицает его абсолютный, абсолютизированный характер. В действительности совершенство всегда локально, конкретно и относительно. Существенно уточнение: «совершенство *в своем роде*». Вследствие этого оно не может быть прочным основанием для эстетических суждений и оценок. Размышления Лукача о понятии совершенства, добавим от себя, во многом созвучны с положениями видного польского философа и эстетика Владислава Татаркевича, высказанными им в его книге «О счастье и совершенстве человека»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. М.: Прогресс, 1981.

Лукач считает также неправомерным истолкование возвышенного — низменного, комического и трагического как «модификаций прекрасного». Определенное созвучие своим мыслям он находит в эстетике Н. Г. Чернышевского, который охарактеризовал предмет искусства как «общеинтересное в жизни».

Проблеме и категории прекрасного Лукач уделяет внимание, по сути, лишь на периферии своего исследования, в заключительных главах и параграфах «Своеобразия эстетического» (обсуждая вопрос: существует ли прекрасное «само по себе» в природе; был ли прав И. Кант, противопоставляя прекрасное приятному и полезному и т. п.).

Таким образом, начинать эстетику с анализа традиционных, базовых категорий — значило бы следовать установкам догматической теории. Лукач предлагает идти к цели принципиально иным путем. Свою задачу он видит в том, чтобы — в полном соответствии с философской методологией марксизма — выявить историческое становление эстетического (= художественного) способа освоения действительности. Его эстетика фактически представляет собой философию искусства и обстоятельное, детальнейшее исследование генезиса искусства.

Впрочем, венгерский эстетик различает два аспекта реализуемого им подхода: «диалектико-материалистический» и «историко-материалистический» (при всей признаваемой им нераздельности таковых). Первый является собственно философским, он выявляет существо и общую логику процесса. Этому и посвящено «Своеобразие эстетического» — первая часть задуманной им трехчастной «Эстетики». Заключительный аспект рассмотрения искусства — собственно историко — художественный — предполагался, но так, к сожалению, и не был осуществлен.

Лукач ориентирует эстетику не на построение априорных, абстрактных схем происхождения и развития искусства. «...Эстетика не должна вырождаться в псевдосистему абстрактных предписаний и механических правил»<sup>1</sup>. Он нацеливает эстетику на осмысление всего богатства эмпирических фактов и первичных обобщений, накопленных представителями таких наук, как археология, этнография, история материальной и духовной культуры и др.

В этом ряду особое место занимает историческое и теоретическое искусствознание. Лукач выступает против попыток превратить

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 3. С. 230.

искусствознание в некую особую, замкнутую в себе научную дисциплину. «Следуя идеалистической концепции, эстетики метафизически отрывают свою науку от художественно-исторической практики и истории искусства, лишая теорию надежной опоры, а искусствознание, в свою очередь, переставая руководствоваться общими эстетическими принципами, приобретает позитивистски-эмпирический характер. Единая область эстетического распадается на две методологически разнородные части»<sup>1</sup>. Философская эстетика дает искусствознанию необходимый теоретический базис, а искусствознание, в свою очередь, снабжает философскую мысль конкретным материалом, подпитывает её живыми токами искусства.

В своих теоретических построениях Лукач исходит из твёрдо установленного наукой факта: начальные этапы культурного развития человечества синкретичны. Это означает, в частности, что искусство в своих истоках тесно связано с первоначалами познавательной деятельности (науки), религии и этики. Их общим материнским лоном служит, согласно Лукачу, «обыденная жизнь», «повседневность». Этому феномену эстетик-марксист придаёт особое, основополагающее значение. (Тем самым венгерский мыслитель минимум на полвека опередил, предвосхитил нынешний повсеместный интерес к этой категории). Важным ингредиентом обыденной жизни является «обыденное сознание»; анализу его специфики (отождествление объективного и субъективного, принцип аналогии и т. д.) также уделено в его эстетике значительное внимание.

В соответствии с методологией марксизма, Лукач все вышеназванные духовные сферы — науку, искусство, этику, в определённом смысле и религию — рассматривает как отражение действительности. «...Не может быть такого историко-материалистического рассмотрения искусства, которое не стремилось бы постоянно к анализу общих проблем отражения»<sup>2</sup>. Но «из самых общих и абстрактных принципов теории отражения не могут быть непосредственно выведены какие бы то ни было эстетические критерии и принципы»<sup>3</sup>.

Одновременно он резко протестует против звучащего «материалистически», однако ложного представления о том, что искусство, якобы, есть непосредственное отражение «природы как

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т.2. С. 249.

<sup>2</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 3. С. 236.

<sup>3</sup> Там же. С. 229.



таковой, самой по себе». В действительности бытийной основой всех форм духовного отражения выступает, доказывает он, практическое взаимодействие человека (человеческого общества) с природой. Решающим в этом взаимодействии является труд, а также сопутствующий ему феномен — историческое разделение труда (не исключающее впоследствии взаимодействия и даже синтеза разделённого прежде). Своеобразным аналогом этого общесоциального процесса можно считать выделение из первоначального синкретизма особых «объективаций» человеческого духа — искусства, науки, этики, религии.

Так постепенно выявляется общий, генеральный замысел автора: исследовать генезис искусства как процесс его обособления от смежных духовных форм и превращения его в самостоятельный, суверенный, специфический способ отражения действительности.

В результате такой постановки вопроса проблема эстетических категорий решается в эстетике Лукача своеобразно. Дистанцируясь от традиционных основных категорий (прекрасного и др.), венгерский мыслитель придаёт статус «эстетических» всем тем понятиям, в которых выражается, описывается процесс самоопределения эстетического способа постижения действительности. Некоторые из этих категорий он наследует из истории классической (античной) эстетики — «мимесис», «катарсис», «ингерентность»; другие же, казалось бы, неспецифические, вводит в сферу эстетического исследования, выявляя их существенную роль в генезисе искусства.

В этой связи нельзя пройти мимо категории «эстетический мимесис». О её трактовке как механической, «фотографической» копии, по Лукачу, не может быть и речи. Мимесис не тождественен гносеологическому понятию отражения, хотя и тесно связан с ним. Отражение здесь дополнено моментом деятельности субъекта (того, кто «подражает»). Подражание «есть не что иное, как отражение явления действительности в его включенности в практическую деятельность человека»<sup>1</sup>. Все вышеназванные духовные сферы миметичны, но каждая из них осуществляет этот принцип специфически. Эстетический мимесис — «антропоморфичен» (новая эстетическая категория), то есть центрирован на человека и его мир. В этом отношении искусство противоположно науке (дезантропоморфирующая, объективистская установка) и отчасти сходно

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 2. С. 5.

с религией. Существенное различие, однако, в том, что «человечность» религии имеет трансцендентную, потустороннюю, то есть искажённую направленность, а искусство — всецело посюстороннюю, земную, естественную.

Утверждение миметичности искусства у Лукача равнозначно признанию его художественно-образной природы. (Без введения такого понятия искусство просто слилось бы с обыденной действительностью до неразличимости). Эстетический мимесис носит, во-первых, преобразующий, претворяющий «данное», а во-вторых, возвышающий человека характер.

Не случайно Лукач особое внимание уделяет не пресловутому «отражению жизни в формах самой жизни», а абстрактным формам эстетического освоения действительности — ритму, пропорции, симметрии, орнаментике. Все они являются результатом глубокой переработки материала действительности и средством эмоционального овладения этим миром, придания ему упорядоченности, устойчивости. Говоря о таких видах искусства, как музыка, архитектура, эстетик вводит понятие «двойного отражения». Первое — жизненно-эмоциональное отражение, второе — уже собственно художественное, вторичное. Эстетический мимесис, художественное отражение предполагает, по Лукачу, выработку в каждом виде искусства особой «гомогенной посредующей системы». В это понятие он включает все те изобразительно-выразительные средства, которые составляют «язык искусства», а также специфические композиционные и жанровый формы. Эстетический мимесис Лукача, действительно, «как небо от земли» далёк от фотографического копирования действительности. «...Простое совпадение объективной действительности и художественного отражения не имеет с эстетической точки зрения никакой ценности и нередко приводит к искажению, а то и полному уничтожению эстетической правильности... нередко возникает такая ситуация, когда как раз отказ от прямого совпадения становится основанием художественной истинности (фантастические «миры»)»<sup>1</sup>.

Искусство, по Лукачу, создаёт особый «мир человека и для человека». Сам человек в этом процессе не остаётся неизменным. Если субъектом обыденной, повседневной жизни является «целостный человек», то искусство поднимает его на новую, родовую,

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 4. С. 232.

общечеловеческую ступень — «цельного человека». Благодаря искусству человек в индивидуализированных, чувственно данных, но и обобщённых образах постигает ту степень соразмерности человека и мира, которая доступна ему на данном этапе социально-исторического развития. В этом смысле искусство есть самосознание человеческого рода.

Понятие эстетического мимесиса тесно связано в концепции Лукача с рядом других сущностных категорий; прежде всего — с «эвокацией» и «особенным».

*Эвокация.* Мимесис — не самоцель, он осуществляется для усиленного, концентрированного и целенаправленного эмоционального воздействия на реципиента в очерченном выше направлении. Этот, столь же атрибутивный для искусства, как мимесис и антропоморфизм, признак Лукач обозначает термином «эвокация». Подобно мимесису и катарсису, термин этот имеет явно историческое происхождение, говоря точнее, античное. Переводной с немецкого «Словарь античности» даёт такое пояснение: «**Эвокация**» (лат. *evocatio* — призыв), религиозный обряд, посредством которого римляне при осаде города призывали богов-покровителей осаждённых и посвящали им в Риме культовые сооружения. Римляне верили, что этим они лишали врагов защиты богов, обеспечивая её себе»<sup>1</sup>. Б. Н. Бессонов и И. С. Нарский определяют эвокативную функцию раннего искусства как «заклинательно-призывную»<sup>2</sup>. Эвокация, по Лукачу, это особая эмоциональная насыщенность произведений искусства, определяющая их действенность; изначально заложенная в нём интенция и её результативное выражение. На самых ранних ступенях развития человечества, доказывает Лукач, эвокативная функция обеспечивалась средствами магии, она реализовалась в магических практиках и ритуалах. В ту же магическую эпоху, по его убеждению, уходят и корни эстетического мимесиса, искусства.

*Особенное.* Категории «особенное» Лукач придаёт чрезвычайно важное значение. В его трактовке это понятие близко к понятию «художественности». В особенном в специфической форме реализован близкий Лукачу, неоднократно упоминаемый им аристотелевский принцип «золотой середины». Искусство ограничено «снизу» господством частного, партикулярного, единичного в обыденной

<sup>1</sup> Словарь античности. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. С. 645.

<sup>2</sup> Бессонов Б. Н. Нарский И. С. Дьердь Лукач. М.: Мысль, 1989. С. 118.

жизни, а «сверху» — абстрактностью научных обобщений. Зона особенного (художественного) расположена как раз между этими крайностями. Как и «золотая середина» Аристотеля (в частности, в его теории музыкального воспитания), особенное — не что-то «лезвиеобразное», редкое и малодоступное, а некий веер возможностей, внутри которого искусство пребывает по праву и остаётся искусством. Особенное Лукача есть, говоря конкретнее, «снятие» (гармонический синтез) в произведении искусства трёх диалектических антитез: объективного и субъективного, явления и сущности, единичного и всеобщего. Одним из наиболее характерных проявлений особенного в искусстве Лукач считает «типическое» (предмет неутрачивающих дискуссий в советской и вообще марксистской эстетике с 30-х и до 60-х годов прошлого века).

Чрезвычайно большое внимание Лукач уделил внутренней дифференциации, «плюрализму» искусства, выражающемуся в многообразии его видов, родов и жанров. Многообразие искусства он связывает с субъектным аспектом мимесиса — наличием у человека пяти органов чувств, неравномерным их развитием под воздействием природных и социальных детерминаций, с постепенным формированием всё новых способов эстетического освоения действительности. Он настаивает на том, что у каждого вида искусства свои корни и свои темпы развития.

В период постмодернизма, восстающего против всякого единства в принципе, эта проблематика выдвинулась на передний план, став предметом острых дискуссий. (Так, в белорусской энциклопедии «Постмодернизм» можно насчитать не менее 18 статей об отдельных, самостоятельных «арт-практиках», но в этом солидном томе нет обобщающего материала об искусстве как таковом, поскольку его реальное бытие и понятийное выражение постмодернистами фактически отрицается)<sup>1</sup>.

В отличие от теоретиков постмодернизма, Лукач наряду с плюрализмом искусства признаёт существование единого «эстетического принципа», который пронизывает и объединяет все его многообразные проявления. К установлению единства в виде некой системы искусств эстетик-марксист требует подходить с позиций историзма, с учётом конкретности социокультурных парадигм, а также неравномерности экономического и художественного развития.

<sup>1</sup> См.: Постмодернизм. Энциклопедия. Минск. 2001.

Единство искусства в каждую конкретную эпоху не задано априори, а формируется в контексте развивающихся общесоциальных и внутрихудожественных взаимодействий. «Философски исследуя генезис искусства, мы исходим из множественности его реальных источников и рассматриваем единство эстетического — общего в этой множественности — как результат социально-исторического развития. Это совершенно иное, чем у философов-идеалистов, понимание единства эстетического и его дифференциации»<sup>1</sup>. «...Возникновение эстетического из различных и даже непосредственно разнородных источников приводит не к распаду его принципиального единства, а к его постепенному конституированию как конкретного единства»<sup>2</sup>.

В науке и искусстве диалектика единого и множественного носит, подчёркивает мыслитель, качественно различный характер; этого не могут не учитывать специалисты, учёные в данных областях. В искусстве родовое, видовое и индивидуальное находятся не элементарно «вне друг друга», а в сложном диалектическом взаимопроникновении. Для выражения этой особенности искусства Лукач воскрешает античное философское понятие «ингерентности» («присущности»).

В одной из глав своего труда (том 3-й русского издания) мыслитель обращается к психологическим предпосылкам эстетического освоения действительности. Здесь высказывается и обосновывается мысль о том, что наряду с первой (условно-рефлекторной) и второй (словесной) сигнальными системами у человека есть третья, промежуточная коммуникативная система; он называет её «сигнальная система I'». «Наше стремление обосновать самостоятельность сигнальной системы I' основывается именно на желании найти в психофизиологической организации человека — которая уже на этом уровне есть продукт общественно-исторического развития — такой специальный орган, который отвечал бы за восприятие этой стороны действительности и её репродуцирование в искусстве»<sup>3</sup>. Менее регулярная, чем естественный язык, но способная к непосредственно-чувственным обобщениям, система эта является психологическим базисом эстетической деятельности,

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 1. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. С. 202.

<sup>3</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 3. С. 135.

адекватным и служащим именно ей. В этой части работы Лукач смело вступает в смежную с эстетикой и искусствознанием область психологии искусства. В этой «пограничной» 11-й главе весьма квалифицированно освещены многие узловые вопросы психологии художественного творчества и восприятия.

Сфера эстетического, согласно Лукачу, это искусство, поднимающее человека над обыденностью, повседневностью. Однако искусство и жизнь не изолированы друг от друга. Они словно два сообщающихся сосуда, хотя и с разной «насечкой», шкалой уровней. Обыденное — сфера партикулярного, частного существования человека, здесь нет возвышения субъекта до родового, общечеловеческого горизонта. По отношению к эстетическому как таковому это область «псевдоэстетического», но на своем месте она играет важную и незаменимую роль. В обыденной жизни человек способен испытывать радостные, жизнеутверждающие чувства (в частности, от общения с природой). Переживания такого рода чаще всего соответствуют критерию «приятного». Лукач выступает против кантовской идеалистической традиции дискредитации приятного и резкого его противопоставления прекрасному (эстетическому). Эстетическое и приятное, по Лукачу, едины, как едины искусство и жизнь. Однако жизнь не просто преддверие, обетование искусства, она — его материнское лоно, имеющее и собственную, особую, базовую ценность. Развивая далее эту мысль, венгерский эстетик отмечает, что иногда и искусство спускается на уровень «приятного», но он не видит в этом ничего аномального, принципиально неприемлемого.

«Катарсис» в эстетической системе Лукача — главная категория эвокативного воздействия искусства. И он же, катарсис, — выражение диалектики эстетического и этического. Одну из форм единения искусства и жизни мыслитель видит в том, что каждому эстетическому акту — творчества, восприятия — предшествует фаза «преддействия» (жизненные установки, опыт и т. д.); соответственно, по завершении эстетического акта наступает «последствие». Сущность катарсиса — потрясение, преобразующее духовный мир человека и открывающее возможность перетекания эстетических импульсов в этические поступки, в реальное поведение.

Катарсис наиболее концентрированно выражен в трагедии и родственных ей жанровых образованиях, но фактически это общехудожественное понятие. Впрочем, катарсис может произойти и в обыденной жизни, в межличностных отношениях (хотя именно в

искусстве он приобретает особенно глубокий характер). Катарсис, таким образом, не только эстетическая, но и психологическая, медицинская, социально-коммуникативная категория. В катарсисе нередко присутствуют и негативные, разрушительные тенденции, их тоже приходится учитывать и преодолевать.

В числе явлений искусства, которые способны порождать неподдельный и сильный, но все же не собственно эстетический катарсис, Лукач рассматривает «беллетристику» (в расширительном понимании), внедрение в литературу элементов риторики, публицистики, документалистики, а также — китч, «массовое искусство массового человека».

Последовательно развивая тему эвокативной и катарсической действенности искусства, не исключая отсюда и действенности непосредственно-злободневной, венгерский эстетик в то же время решительно отмежевывается от засилия социально-утилитаристских, идеологически мотивированных и конъюнктурных тенденций в современном ему искусстве (хотя бы и близком ему по направленности).

В эстетической концепции Д. Лукача нельзя не заметить отдельных внутренних противоречий, несогласованностей, порой спорных суждений и выводов. Так, в декларативном плане эстетик защищает творческую свободу искусства. «...Освободительная борьба искусства с точки зрения всемирной истории — это борьба за то, чтобы социальное задание к нему общества достигло той золотой середины между общей определенностью содержания и свободной подвижностью формы, благодаря которой только и может искусство выполнять свою миссию самосознания человеческого рода»<sup>1</sup>. Но практически, на деле утверждаемая Лукачем творческая свобода ограничена у него магистралью только классических форм искусства, прежде всего традициями художественного реализма.

Еще одно противоречие, даже парадокс. Призывы к новаторству в чисто теоретическом, абстрактном виде для автора «Своеобразие эстетического» — дело обычное. Например: «...Речь идет не о простом сравнении «вневременных» законов применительно к отдельным произведениям искусства (как в догматической эстетике), но о таких вопросах, как проблема *оправданности расширения этих законов* в соответствующем произведении искусства и

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 4. С. 394.

т. д. (Курсив мой. — В. К.)»<sup>1</sup>. Но когда речь заходит о конкретных авангардных художниках и их творениях (например, о том же «эпическом театре» Бертольда Брехта, не говоря уже о более радикальных инновациях), оценка их, как правило, оказывается либо отрицательной, либо сильно заниженной.

Эти и аналогичные противоречия эстетической концепции Лукача имеют свои объяснения. Вот, на наш взгляд, наиболее важные из них.

1). Несмотря на то, что на протяжении всего исследования автор «разводит по сторонам» искусство (антропоморфизирующий мимесис) и науку (дезантропоморфизирующий мимесис), все-таки критерии, характерные прежде всего для научного познания — истина, адекватность отражения, правда, правдоподобие и т. п., — невольно довлеют в его сознании. Эту особенность авторской позиции можно обозначить как «гносеологизм». (Данная тенденция была достаточно распространена в известный период развития марксистского искусствознания и эстетики и преодолевалась она медленно, с трудом). Лукач утверждает: «...Подобно тому, как в научном отражении можно отделить истину от заблуждения, в произведениях искусства всегда можно точно установить, где... сражение субъективности с нею же самой за постижение бытия-в-себе мира было победоносным, а где оно было проиграно»<sup>2</sup>. В действительности, однако, это не такая простая задача — даже в науке, не говоря уже об искусстве.

2). Лукач исходит из того, что классический марксизм является наследником глубоких, тысячелетних философских и эстетических традиций (на которые он систематически опирается в своем исследовании). Хотя непосредственным предшественником марксизма справедливо считается немецкая классическая философия, существует определенная преемственная связь его и с философией эпохи Просвещения. Думается, эта связь проявляется у Лукача (да и не у него одного) то с положительным, то с отрицательным знаком. В частности, одной из просветительских традиций (увы, не лучших) было, и для кое-кого все еще остается, противопоставление «естественного» — «извращенному цивилизацией», «истинного» — «предрассудкам», «здорового» — «больному», «нормального» — «патологическому». Лукач попытался применить этот явно упрощенный, черно-белый критерий к авангардному искусству XX века. Результатом явилась слишком однозначная оценка Лукачем многих направлений неklas-

<sup>1</sup> Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 3. С. 237.

<sup>2</sup> Там же. С. 266.



сического искусства его времени. По этому поводу Т. Адорно в своей «Эстетической теории» заметил: «Лукач мыслит чуждыми искусству категориями, когда он противопоставляет типические, «нормальные» произведения атипичным и тем самым ложным»<sup>1</sup>. Сказано нелестно и сурово, но, по сути, справедливо.

Ведь даже «больное» искусство часто имеет большой или меньший эстетический потенциал, так или иначе выполняет присущие искусству художественные функции. Все эти слагаемые и нюансы нам надлежит выявлять посредством тщательного, тонкого — и, конечно, научно-объективного, непредвзятого — анализа.

Двойственным представляется тезис Лукача о «дефетишизирующей функции искусства». Поскольку здесь имеется в виду проблема отчуждения и «снятия» его в творчестве и общении с искусством, постольку приведенная формула содержит в себе вполне рациональный смысл. Но часто «фетишами» венгерский эстетик называет разного рода уклонения творческого субъекта от «нормальной», «естественной», «правильной» художественной целостности отражения. Подлинное (классическое) искусство, якобы, способно к самосохранению, к внутреннему преодолению любых односторонностей и крайностей («дефетишизирующая функция»). Вот это, пожалуй, еще одна, пережившая века, просветительская иллюзия.

Особое место в эстетике Лукача занимает тема «искусство и религия». К освещению её он подходит, тщательно исследуя (в теоретическом отражении и преломлении) основные исторические этапы взаимоотношений указанных сфер.

Несмотря на общий искусству и религии признак антропоморфизма, по существу они, считает Лукач, антиподы. Религия есть торжество трансцендентности и аллегоризма, искусство — посюсторонности, приверженности земному. Отсюда вековая борьба искусства против власти религии над ним. Собственно, об искусстве как о самостоятельном феномене можно говорить, по Лукачу, лишь начиная с того момента, когда оно станет полностью безрелигиозным. Утверждение по меньшей мере спорное. Ему противоречат многочисленные факты органичного и, подчеркнем, ненасильственного взаимодействия художественного и религиозного сознаний не только в прошлом, но и в настоящем. Относить такие синтезы лишь к «предыскусству», отрицать за ними право именоваться особой

<sup>1</sup> Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. Пер. с нем. М.: Республика, 2001. С. 141.

разновидностью, направлением современного полноценного художественного творчества едва ли справедливо.

Но и в этой, достаточно проблематичной части эстетической концепции Лукача намечены отдельные плодотворные подходы, изложены ценные наблюдения и выводы. Так, именно в связи с религией анализирует он истоки и особенности авангардного искусства XX века. Верный своему методу, мыслитель к возникновению и утверждению «нонклассики» также подходит исторически. Некоторые тенденции, возобладавшие в модернизме, эстетик в зародышевом виде усматривает еще в искусстве барокко и романтизма. В плане теоретической рефлексии по поводу судеб нового искусства для него авторитетами и заслуживающими диалога оппонентами являются Алоиз Ригль, Вильгельм Вorrингер, Вальтер Беньямин; их суждения он анализирует со всей тщательностью; в чем-то, естественно, опирается на них.

Но что общего у религии с авангардным искусством? Казалось бы, ничего. А оно, по Лукачу, есть. Это общее — стремление к трансцендентному. Искусство и религия, каждое по-своему, стремятся разрешить одну и ту же задачу: соединить единичного, частного человека с Универсумом и судьбами мира. Но в современную эпоху оба эти агента взаимодействия — как религия, так и искусство — находятся в кризисном состоянии. Поэтому плодотворный союз между ними невозможен. Вместо некоего позитивного синтеза наблюдаются, с одной стороны, «абстрактный партикуляризм», а с другой — «пустая трансцендентность» («ничто»). Авангардное искусство капитулирует перед ослабленной, деградирующей «новой религиозностью». Результатом всех этих процессов является тотальное разрушение предметности в искусстве, торжество субъективного произвола и хаоса. В авангардизме есть тяга к метафизике, к трансцендентному, но она предстает перед нами в своей искаженной, антигуманной форме.

В этих наблюдениях и обобщениях Лукача есть немало меткого и верного, на что обратил внимание Н. А. Хренов в своем докладе на IV-й Овсянниковской международной эстетической конференции: «Соотнося религиозную потребность, в том числе, и в её современных формах с трансцендентным, Лукач констатирует связь трансцендентности с абстрактными формами выражения в авангардном искусстве, вернее, трансцендентный смысл авангардизма». Протицировав Лукача, Н. А. Хренов так поясняет смысл его суждений:

«Это искусство все же не смиряется с исчезновением религиозной потребности и уже в новых, нетрадиционных формах стремится её возродить, что и проявляется в ретроспекциях в архаику и в попытках вернуться к корням европейского искусства...» И в заключение всех своих размышлений на эту тему докладчик с сожалением заметил: «Это глубочайшее философское прочтение смысла абстрактного и вообще авангардного искусства Лукачем, как эстетиком-марксистом, все еще русскими искусствоведами не освоено»<sup>1</sup>.

В самом начале нашей статьи упоминалось, что русское издание «Своеобразия эстетического» было издано с грифом «для научных библиотек». Что же подвигло к этому издательство, напрягло бдительную советскую цензуру середины 80-х годов прошлого века? Вряд ли — основное содержание труда Лукача. В нем ведь излагались теоретические основы марксистской эстетики, следовательно, повода для сужения читательского круга по идеологическим причинам не было. Правда, безупречной репутацией ортодоксального марксиста Лукач не обладал, догматики и в СССР, и в Венгрии не раз обвиняли его в ревизионизме.

И все же было в книге нечто такое, что могло вызвать опасные для властей кривотолки у тогдашних читателей. Излагая общие принципы марксистского понимания искусства, его происхождения и социальных функций, Лукач посчитал невозможным обойти молчанием многочисленные искажения этих принципов в недавнем советском социалистическом прошлом и постарался вскрыть, объяснить их причины. С этой целью на заключительных страницах своей книги он дал краткую характеристику сталинского периода советской истории, а также оценку личности самого Сталина. С тех пор прошло более 50-ти лет. И даже сейчас суждения Лукача, высказанные им по горячим следам знаменательных исторических событий, впечатляют своей трезвой критичностью, взвешенностью, исторической проницательностью. Нынешний читатель прочтет их, полагая, также с пользой для себя.

В целом, предпринятый Дьердем Лукачем опыт систематического изложения марксистской эстетики явился его весомым вкладом в развитие европейской и мировой эстетической мысли XX века.

---

<sup>1</sup> *Хренов Н. А.* Ретроспективистская тенденция в эстетике XX века: Бахтин, Фрейдберг, Лукач // Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства. Мат-лы IV Овсянниковской междунар. эст. конференции. МГУ им. М. В. Ломоносова. 23–24.11.2010. Сб. научн. докладов. М. 2010. С.33.

# Библиография

Лукач Д. Своеобразие эстетического. Пер. с нем. Т. 1–4. М. 1985–1987.

Андерсон П. Размышления о западном марксизме. На путях исторического материализма. Пер. с англ. М. 1991.

Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. Пер. с фр. М. 1994.

Бессонов Б. Н. Нарский И. С. Дьердь Лукач. М. 1989.

Гольдман Л. Лукач и Хайдеггер. СПб. 2009.

Дмитриев А. Н. Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя Франкфуртская школа (1920–1930-е гг.) СПб.: Изд-во Европ. ун-та; М.: Летний сад, 2004.

Долгов К. М. Эстетика Дьердя Лукача // Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 1 (Послесловие).

Долгов К. М. Диалектика эстетического // Лукач Д. Своеобразие эстетического..., т. 4 (Послесловие).

Долгов К. М. Эстетика Д. Лукача. М.: Знание, 1988.

Долгов К. М. Своеобразие эстетического (о Д. Лукаче) // Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М. 2004.

Земляной С. Н. Трагическое видение — эссеистика — философия в духовном опыте молодого Георга Лукача // Этическая мысль. Вып. 7. М., Ин-т философии РАН, 2006.

Земляной С. Георг Лукач и западный марксизм // Лукач Г. Ленин и классовая борьба. М. 2008 (Предисловие).

Мих. Лифшиц и Д. Лукач. Переписка. 1931–1970 гг. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2011.

О встречах с Д. Лукачем. (Из воспоминаний Мих. Лифшица) // Философские науки, 1988, № 12.

Поцелуев С. Лукач Дьердь // Современная западная философия. Энциклопедический словарь. М.: Культурная революция, 2009.

Хренов Н. А. Ретроспективистская тенденция в эстетике XX века: Бахтин, Фрейденберг, Лукач. // Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства. М. 2010.

Jasiński B. Lukács. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.

## «МЕДАЛЬОНЫ»<sup>1</sup>: Ф. НИЦШЕ, Д. ЛУКАЧ, Я. МУКАРЖОВСКИЙ, Р. ГВАРДИНИ

**Ницше Фридрих (1844–1900)** — выдающийся немецкий философ, филолог-классик, культуролог и эстетик. С середины XIX века начинает набирать силу тенденция, когда весомейший вклад в развитие эстетического знания вносят не «чистые» (специализированные по профилю) эстетики, а мыслители-универсалы — философы, антропологи, искусствоведы и т. п. в одном лице. Ницше — один из представителей именно такой тенденции. Его эстетика не составляет резко обособленной части его учения, она дана нам в органическом сплаве с его философскими, социокультурными и иными воззрениями. Ницшевская эстетика строилась прежде всего за счёт последовательной проекции основных философских интенций мыслителя на область художественного творчества, эстетического сознания и бытия. Наряду с этим, источником многих важных для эстетики суждений Ницше являются его непосредственные наблюдения как филолога, музыковеда, художественного критика, прозаика и поэта над современной ему и исторической художественной жизнью. В результате всё философское учение Ницше оказалось эстетизированным, пронизанным идейными импульсами эстетического характера.

Едва ли не самым известным сочинением Ницше является «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Это философско-эстетический манифест молодого мыслителя, в нём намечены контуры всего его многогранного учения. Вступление Ницше на поприще философии прошло под знаком мифологемы Диониса — бога рвущихся наружу жизненных сил, дисгармонии, опьянения, экстаза, неукротённой музыки. В оппозиции дионисизма — аполлонизма (от Аполлона, бога гармонии, светлых образов и иллюзий) он увидел ключ к познанию сути эллинского духа и прежде всего — античной трагедии. Изгнание дионисийского начала под воздействием рационализма, «сократизма» обернулось, согласно Ницше, измельчанием трагедии, а затем и её полным исчезновением. «Эстетический сократизм» господствует, считает философ, и в его время, в нём он видит причину кризиса и упадка (декаданса) европейской культуры конца XIX века.

<sup>1</sup> «Медальоны» — краткие пояснения, предвещающие публикации авторских текстов (обычно в хрестоматиях).

Начать характеристику эстетических воззрений Ницше с «Рождения трагедии» вполне уместно, но ограничиться изложением лишь данного труда (как это часто делается) никак нельзя, ведь творческий путь мыслителя продолжался затем ещё 16 лет. От идей, высказанных в раннем своём сочинении, Ницше никогда впоследствии не отказывался, но со временем изложенные им «первоначала» так или иначе акцентировались и переакцентировались, модифицировались, расширялись. С этой точки зрения, существенный интерес представляет — в частности для эстетики — второй том книги «Человеческое, слишком человеческое», в который вошли два дополнения к тому первому — «Смешанные мнения и изречения» (1878–1879) и «Странник и его тень» (1879)<sup>1</sup>. Творческий путь Ницше разделяют на три периода: ранний (1871–1876), период философского самоопределения (1876–1882) и итоговый (начиная с «Так говорил Заратустра»; 1883–1888). «Человеческое...» — это первая книга зрелого периода. Она написана после злосчастных вагнеровских торжеств в Байрейте и под непосредственным впечатлением от разрыва Ницше с Вагнером. В своём бывшем кумире философ разглядел теперь запоздалого романтика и декадента, разделяющего с филистерской публикой её фальшивые идеалы и идущего у неё на поводу.

В свете этих прозрений Ницше начинает свою «переоценку всего ценного». Общее направление этой переоценки — отказ от всех идеалистических, метафизических конструкций, порождённых рационализмом, измерение всех достижений искусства и познания критерием соответствия жизни, человеческой практике. Именно в этот период совершается переход Ницше на позиции «философии жизни». Во втором томе «Человеческого...» содержатся яркие образцы охарактеризованного выше «пересмотра». Вопросы искусства и эстетики здесь особенно тесно связаны с проблемами философии культуры.

Прежде всего, переосмысливается само понимание «человеческого». Во всех своих ипостасях — антропологической, культурологической, эстетической — «человеческое» обнаруживает не только позитивные, но и негативные проявления; те и другие неразрывно связаны и зачастую переходят друг в друга. Обе полярности оказываются нужными для развития жизни, культуры, искусства. Таков

<sup>1</sup> См.: *Ницше Ф. Странник и его тень.* М. 1994.

смысл, вкладываемый Ницше в термин «человеческое, слишком человеческое». Очевидно, прав К. Ясперс, утверждая о наличии у Ницше специфической (не-сократической) диалектики. Образцы такой диалектики читатель в изобилии найдёт на страницах второго тома «Человеческого...».

В этом сочинении приобретает всё более чёткие очертания ницшевская философия культуры, адекватная его антропологической концепции. Главная цель устремлений Ницше — высокая культура; он озабочен перспективой снижения её уровня, тем более — подмены подлинной культуры суррогатами. Недаром Г. Брандес определил всё учение немецкого мыслителя как «аристократический радикализм» (и сам философ с энтузиазмом одобрил такое определение).

Примечательно отношение Ницше к истории, историческому методу в познании. Он высоко ценит ту школу историзма, которую прошли его соотечественники «от Гердера до Гегеля»; но восстаёт против идейных спекуляций на почве историзма. Последние, констатирует он, парализуют волю людей к действию, к новым историческим свершениям. Сам Ницше использует исторический взгляд на культуру и искусство как орудие против догматизма. Всё, что некогда исторически возникло, обречено на то, чтобы со временем утратить силу и исчезнуть. Исторический взгляд на явления культуры и искусства позволяет философу выделить в них, наряду с классическими, также и неклассические периоды и формы, и одновременно «оправдать» последние. Так под пером Ницше возникают «исторические» триады типа: «архаика — классика — барокко» и др.

В горниле ницшевской критики претерпевает существенные изменения образ художника. В этот зрелый период своего творчества Ницше лишает романтического ореола образ Гения, прежде бывший для него высшей целью жизни и культуры. Теперь художник предстаёт как особый тип человека, парадоксальным образом сочетающий в себе позитивные и негативные черты, силу и слабость. Это переосмысление образа художника получит своё завершение в «Воле к власти» (неоконченном, посмертно изданном сочинении Ницше), в главе «Воля к власти как искусство».

Некоторые афоризмы из второго тома «Человеческого...» свидетельствуют о том, что Ницше предвосхитил многие позднейшие художественные искания и открытия модернистов и постмодернистов XX — начала XXI веков, а также обосновывающие их эстетические концепции.

Особый интерес для современной эстетики, искусствознания, культурологии представляет реакция Ницше на наступление «машинного века». Философ чрезвычайно проницательно уловил те антигуманные, обезличивающие тенденции, которые принесло с собой торжество машины и машинерии. Тиражирование художественных произведений в несметном количестве образцов снижает качественный уровень искусства, утверждает мыслитель, ставит падких до славы художников в зависимость от массы потребителей, с их низменным, пошлым вкусом. В 70–80-е годы XIX столетия эти тенденции только-только начали обозначаться. Нынешний выход на арену истории «массового человека» и «массовой культуры» чрезвычайно актуализирует наблюдения, анализы и оценочные суждения Ницше на этот счёт.

2008

**Лукач Дьердь (Георг) (1885–1971)** — венгерский философ, эстетик, литературовед, общественный деятель. Крупный представитель марксистской теоретической мысли XX столетия (наряду с А. Грамши, Г. делла Вольпе и плеядой «неомарксистов» в странах Запада). Проявил устойчивый интерес к философскому и эстетическому наследию Гегеля. В 1929–1930 и 1933–1945 годах жил и работал в Москве, где опубликовал ряд работ по вопросам реализма в литературе, теории и истории романа и др. Поднимаемые им остродискуссионные вопросы часто решал неортодоксально, сопровождаемый обвинениями в «ревизионизме». Главный обобщающий труд Лукача по эстетике относится к последнему периоду его творчества («Эстетика», тт. 1–4, 1963; в рус. переводе — «Своеобразие эстетического», 1985–1987). В нём автор попытался, исходя из общих методологических установок классического марксизма и разрозненных эстетических фрагментов основоположников этого учения, обосновать свою собственную целостную версию эстетики марксизма — до сих пор не имеющую аналога по масштабу замысла и обстоятельности исполнения.

Лукач весьма скептически настроен по отношению к категориям «прекрасное», «красота», которые предполагают ценностную иерархию и некоторую вершинную точку в образующейся пирамиде. Эти укоренившиеся категории схватывают, считает он, лишь моменты равновесия и гармонии, крайне редко встречающиеся в реальной жизни. Философы-идеалисты (а иногда и материалисты)



неоправданно генерализируют подобные исключительные моменты. Понятие «совершенство» применимо, с его точки зрения, только в субъектно-деятельностном, но отнюдь не в онтологическом значении — из-за его полиситуативности и многозначности. Из сказанного вытекают достаточно радикальные следствия. Понятие «природной красоты», основанное на онтологии совершенства, следует считать научной фикцией, не более чем метафорой. Эстетическое без природной красоты становится тождественным художественному; предметное поле эстетики сокращается до «философии искусства». Столь нетрадиционно понимаемая эстетика обязана выработать для выражения специфики своего предмета нетрадиционную же систему категорий.

В центре внимания Лукача — возникновение искусства и превращение его в самостоятельный способ освоения мира. Проследить этот процесс можно, лишь постоянно соотнося этапы развития «эстетического отражения» с его обособлением от познания, науки, этики, религии — что автор и делает с большим знанием дела и исключительной тщательностью. Все упомянутые выше формы объективации духовной деятельности людей произошли, показывает он, на основе труда, из «повседневности», «обыденной жизни», которая обращена к человеку то своей позитивной, то негативной — требующей преодоления — стороной.

Переосмысленная классическая категория «мимесиса» («подражания») позволяет учёному отграничить образы искусства от утилитарной практики. Категории «особенное» и «типическое» выявляют срединное положение искусства между абстрактной всеобщностью науки и чувственной достоверностью единичного. Принцип «антропоморфности» в его рациональном виде помогает понять, что искусство — дело человеческое, создающее в своих произведениях «мир человека», который, в свою очередь, приобщает индивида к родовому, общечеловеческому началу. Лукач не устаёт повторять: искусство есть форма самосознания человека и человечества. Главная его задача — возвысить «целостного человека» практической жизни до «цельного человека» эстетического восприятия и творчества. Все эти положения, вполне соответствуя методологии марксизма (диалектического и исторического материализма), вместе с тем являются развитием глубокой гуманистической традиции, ещё со времён античности вдохновлявшейся идеалом всестороннего, гармонически развитого человека.

Полемизируя с постулатами эстетики немецкого классического идеализма, Лукач реабилитирует несправедливо дискредитированную, по его мнению, категорию «приятное». Сфера приятного — это прежде всего те радостные, жизнеутверждающие чувства, которые способен испытать человек, не выходя за пределы обыденной практики. Собственная жизненная ценность таких чувств огромна, и в то же время они — преддверие, предпосылка эстетического в собственном смысле слова. Иногда на уровень приятного нисходят и произведения искусства — в чём, по Лукачу, нет ничего зазорного.

В концепции венгерского мыслителя есть немало положений, созвучных позициям и исканиям современных эстетиков, в том числе и самых радикальных. В частности, он обосновывает представление о одновременности возникновения различных искусств. Нынешнее единство искусства для него не исходный пункт, а позднейший продукт, результат длительных взаимных опосредований видовых компонентов. (Впрочем, постмодернисты делают из этого факта самые крайние выводы, отрицая правомерность единого понятия «искусство» в принципе.)

Автором «Своеобразия эстетического» была предпринята попытка дать критическую интерпретацию ряда течений авангардного искусства конца XIX — первой половины XX века. В этой области многие высказанные им оценки выглядят сегодня малоубедительными, спорными. Причиной тому, думается, не недостаток компетентности или добросовестности автора, а, скорее всего, чрезмерное доверие к принятой им просветительской дихотомии «здоровое — больное» при оценке как конкретных форм общества, так и новейших течений искусства. Уязвимость авторской методологии наиболее наглядно обнаруживается при рассмотрении Лукачем темы «искусство и религия». Венгерский эстетик утверждает: там, где искусство так или иначе взаимодействует с религиозным мирозерцанием, ещё нет собственно искусства, его история начнется лишь «по ту сторону» указанного взаимодействия. С этим тезисом трудно, даже невозможно согласиться. Кроме того, у Лукача, как нам кажется, недооценена специфичность восточной ветви христианства и своеобразие её воздействия на искусство.

Важный, емкий раздел главного эстетического труда Лукача посвящён категории «катарсис». Венгерский эстетик предлагает расширить сферу действия этого классического понятия далеко за пределы трагедии и аристотелевского принципа единства «страха и

сострадания». Лукач отстаивает идею активного воздействия искусства на жизнь, на человека. «Мимесис» в его понимании неразделен с «эвокацией» (понятие, обозначающее пробуждение в человеке переживаний определённого рода; первоначально — средствами магии, впоследствии — искусства). Если сравнить состояние психики реципиента до и после восприятия произведения, то между ними находится как раз то, ради чего и создаётся искусство, — расширение и углубление опыта, кругозора человека, перестройка всего его душевного мира. Категория «катарсис» выражает специфику именно эстетической эвокации. Её суть — «очищающее потрясение». Потрясение составляет атрибутивный признак воздействия любого подлинно художественного произведения. Катарсис — всеобщая эстетическая категория.

В катарсисе, по Лукачу, эстетическое начало тесно сближается с этическим. Содержание эстетического переживания реципиента создаёт установку на определённые поступки в самой жизни. Но здесь существенны два уточнения к сказанному, которые делает венгерский эстетик. Во-первых, этическое воздействие художественных произведений осуществляется уже на этапе их «последствия». Во-вторых, саму этическую действенность произведений искусства не следует истолковывать прямолинейно, в духе плоского морализирования. Трёхчленная связка «эстетическое — этическое — жизнь» полна противоречий.

В числе таких явлений искусства, которые способны порождать неподдельный и сильный, но всё же не собственно эстетический катарсис, Лукач рассматривает «беллетристику» (в расширительном смысле слова), внедрение в искусство элементов риторики, публицистики, документалистики, а также китч — «массовое искусство массового человека». Интенсивно развивая мотив действенности искусства (не исключая моментов действенности и злободневной), венгерский мыслитель в то же время отмежёвывается от засилия утилитаристских, идеологически мотивированных и конъюнктурных тенденций в современных ему искусстве и эстетике (в том числе и в «ортодоксально-марксистской»).

2008

**Мукаржовский Ян (1891–1975)** — чешский филолог (один из основателей Пражского лингвистического кружка), искусствовед, эстетик, культурфилософ. Представитель структурально-

семиотического направления в эстетике. Испытал влияние немецкой философии XIX–XX веков (Гегель, В. Дильтей, неокантианство, Э. Гуссерль), Женевской лингвистической школы (Ф. де Соссюр), русского литературоведения 20-х–30-х годов прошлого века (от формалистов до М. М. Бахтина); вместе с тем, опирался на национальные традиции чешской науки о языке, литературе, искусстве. Стремясь сблизить структурно-функциональные исследования искусства со знаково-коммуникативными («семиологическими»), создал первую целостную концепцию семиотической эстетики. Для Мукаржовского характерен искусствоведческий энциклопедизм; он подтверждал свои теоретические положения анализом произведений литературы, живописи, архитектуры, театра и кино.

В числе наиболее характерных черт эстетики Мукаржовского можно назвать следующие.

1. *Антипсихологизм* (или, вернее, *антинатурализм*). Одним из недостатков психологической эстетики чешский учёный считал интерпретацию коммуникации (в цепи Автор — произведение — Реципиент) как передачу чисто индивидуального опыта. Создание семиотической эстетики знаменовало собой преодоление подобных натуралистических упрощений. В действительности произведение искусства — личностно-сверхличностный продукт; оно представляет собой не только выражение психических состояний автора, но и общезначимый (относительно) культурный объект. Такой подход выдвигал на передний план понятия семиотические (знак, значение, семантика) и герменевтические (смысл, понимание и др.). Отсюда же использование в семиотической теории художественного произведения понятий социальной психологии и теории культуры (коллективное сознание, социальные функции произведения — эстетическая в том числе, ценность, норма и др.).

2. *Стремление автора глубже постичь на этом пути специфику искусства*, особенности его функционирования и развития в социуме. В частности: в чём отличие художественной коммуникации от обычной, практической? Художественное произведение, согласно Мукаржовскому, — «автономный знак». Его смысл открывается только взгляду, лишённому утилитарной установки; в этом плане данный знак «самоценен». Автономный знак являет собой единство материального носителя и нормирующего значения, находящегося в сознании коллектива, общества («эстетический объект»). Индивидуальные, субъективные вариации в коммуникации («психоло-

гия») возможны и даже неизбежны, но они группируются вокруг общезначимого ядра. Автономный знак соотносится с реальностью как целое, а не поэлементно. Отношение между художественным произведением и действительностью лишено однозначности, оно флуктуирует в диапазоне между «реалистичностью» и «фантазматичностью». Произведение искусства в большинстве случаев ориентировано не на жизненную конкретику, а на обобщённый духовный контекст эпохи (который оно ярчайшим образом и выражает). Художественное произведение способно выполнять и выполняет множество практических функций (познавательную, моральную, идеологическую и т. п.), но доминантой в нём выступает функция эстетическая, ориентированная на самоценность знака. Семиотика искусства, по Мукаржовскому, позволяет постичь этот феномен, с одной стороны, в его автономности («имманентности»), а с другой — в его взаимодействиях со смежными культурными «рядами».

3. *Диалектичность*. Мукаржовский пишет об изначально противоречивой, даже парадоксально противоречивой, «антиномичной» природе искусства. В ней он видит объяснение чрезвычайной динамичности этого общественного феномена, многообразия его стилей и направлений. Диалектический подход учёный распространяет и на понимание художественной структуры (моменты напряжённости, взаимодействия элементов, уровней и т. п.). В качестве одной из важнейших антиномий искусства чешский эстетик рассматривает отношение «преднамеренность — непреднамеренность»<sup>1</sup>.

Суть этого аспекта эстетики Мукаржовского станет нам понятней, если мы обратим внимание на близость данной антиномии к другой понятийной паре, издавна разрабатывавшейся эстетической классикой, — «мотивированность — немотивированность» элемента формы. Преднамеренность, по Мукаржовскому, означает внутреннюю интенцию, устремлённость к осмысленности, которая может быть реализована лишь благодаря объединению элементов восприятия в единое целое. (Именно этим, напомним, определяется «мотивированность» элемента формы — его сюжетная или функционально-композиционная встроенность в структуру и смысл целого.) А непреднамеренность представляет собой наличие в про-

---

<sup>1</sup> См.: *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве (в сокращении) / Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. Под ред. Н. А. Хренова и А. С. Мигунова. М. 2005.

изведении элементов, противящихся смысловому синтезу, выпадающих из него. (Аналогично «немотивированности».)

Трактовка этих понятий у Мукаржовского подчёркнуто антипсихологична. Он переносит акцент с авторской («психологической») преднамеренности на структурную (объективированную в произведении) и рецептивную (вносимую воспринимающим). Преднамеренность (аналог мотивированности) при этом утрачивает свой статичный характер, она становится динамичной и многофакторной, непредзаданной. Мукаржовский определяет её как «семантический жест», описывая этот феномен в энергетических терминах, фиксируя в каждом из звеньев коммуникативно-смысловую «устремлённость», «силу», «направленность воздействия».

У преднамеренности и непреднамеренности в искусстве разные истоки, сферы бытия и, вследствие этого, производимые эффекты. Область первой — знаковый аспект искусства, который побуждает видеть в воспринимаемом объекте «артефакт» и пытаться постичь его смысл. Знаковая преднамеренность как бы парит над действительностью, вызывая к общезначимости и определённости, — тем самым провоцируя, однако, автоматизацию восприятия. Иное дело непреднамеренность. Выпавшие из семантического синтеза («немотивированные») элементы воспринимаются как первичная, неосмысленная реальность, как «вещь». Непреднамеренность сталкивает реципиента «лицом к лицу» с живой, загадочной действительностью. И это оказывается столь же — или ещё более — плодотворным.

Произведение как знак вызывает у субъекта эстетические, «парящие» чувства; как «вещь» — реальные, жизненные. Мукаржовский резко возражает против того, чтобы считать непреднамеренность чисто негативным фактором. Напротив, он убеждён, что непреднамеренность (соответственно: немотивированность) играет огромную роль в развитии искусства — активизируя восприятие, разрушая каноны и автоматизмы, манифестируя и утверждая рождение нового, доселе невиданного и непривычного. Именно непреднамеренность захватывает всю душу воспринимающего, проникает в самые труднодоступные её глубины. Торжество одной преднамеренности в искусстве свойственно лишь его отдельным этапам и направлениям. Обычно непреднамеренное дополняет свою противоположность, а иногда и доминирует над нею. Отношения между полярностями диалектичны, в процессе художественной эволюции они переходят друг в друга.

Из проведённого анализа преднамеренности и непреднамеренности в искусстве Мукаржовский делает и другие важные общэстетические выводы. Так, он отвергает вульгарный гедонизм в объяснении эстетического воздействия произведений на реципиента. Чувство наслаждения здесь обычно дополняется чувством частичного недовольства. В искусстве гармония и дисгармония, осмысленность и неосмысленность («бессмыслица») выступают в качестве взаимодополнительных и совокупно эстетически значимых противоположностей. Этим объясняется противоречивость эстетических чувств, вызываемых художественным произведением.

2008

**Гвардини Романо (1885–1968)** — немецкий католический философ и общественный деятель-просветитель, эссеист и публицист. Основной предмет его интересов — философия культуры и антропология. Главное философское сочинение Гвардини — «Противоположность. Философия конкретно-жизненного» (1925), в котором автор наследует и развивает мысли Николая Кузанского о фундаментальном значении диалектических противоречий в бытии и познании. Идеей противоречия пронизана вся философия культуры Гвардини. Именно она дала немецкому мыслителю ключ к раскрытию духовной истории Европы в ряде созданных им портретов выдающихся её представителей — Сократа, Данте, Паскаля, Гельдерлина, Достоевского, Рильке. Гвардини испытал значительное влияние «философии жизни» (В. Дильтей, Г. Зиммель, М. Шелер); его собственные философские воззрения близки к христианскому экзистенциализму и персонализму, чья родословная восходит ещё к С. Кьеркегору.

Эстетическое начало присутствует в творчестве Гвардини отчасти эксплицитно, а в ещё большей степени имплицитно. Его первое произведение «О духе литургии» (1918) относят к области «литургической эстетики» (при этом возникает естественная аналогия с идеей православного сверстника Гвардини — П. А. Флоренского о синтетизме «храмового действия»). Иногда не без оснований говорят о немалой дани, отданной Гвардини (в довоенный период) «эстетизму». Подоплёкой последнего был романтический культ Гения, а отсюда — и рафинированного «кружка избранных». Впоследствии философ преодолел соблазн такого эстетизма. С. С. Аверинцев, открывший Гвардини для российской читающей публики, писал:

«Философская эстетика этого автора сама по себе стоит на грани художественной литературы»<sup>1</sup>. Главное же состоит в том, что философские размышления Гвардини над судьбами европейской культуры, над совершающейся на наших глазах драматической «сменой вех» в ней, имеют непосредственное отношение к процессам, происходящим в искусстве и эстетике XX — начала XXI веков, представляя большую методологическую ценность для их познания. Одним из подтверждений сказанному может служить содержание самой известной книги Гвардини «Конец Нового времени. Попытка найти своё место»<sup>2</sup>.

1950-й год. Позади два десятилетия самого бесчеловечного варварства. Европейская культура, допустившая такое, сама пребывает в глубочайшем кризисе. Вполне реальна угроза ядерного самоуничтожения человечества. Встаёт задача: с одной стороны, осмыслить причины временного торжества коричневых сил, с другой — выявить и спасти от огульного отрицания подлинные ценности многовековой европейской культуры. У ряда немецких мыслителей эти интенции обрели форму «ницшеаны» — критического анализа наследия Ф. Ницше, которого гитлеровская пропаганда постаралась изобразить глашатаем и предтечей фашизма<sup>3</sup>. В книге Гвардини также слышны подобные мотивы и отзвуки недавнего прошлого, но он стремится увидеть в конкретной ситуации своего времени нечто большее, а именно: водораздел, отделяющий пятивековую историю Нового времени (XV—XIX века) от наступающей, во многом шокирующей, неклассической эпохи. И действительно, из «умственного окошка» книги Гвардини (если воспользоваться выражением В. С. Соловьёва) видно во все стороны яснее и дальше, чем из работ многих его современников, писавших на те же темы.

Нетривиален общий характер восприятия философом смены старого новым. Обычно из однозначно негативной оценки новой культуры и искусства рождается пессимизм; будущее сулит мало хорошего. В противоположность этому Гвардини резюмирует: «Надеюсь, мне удалось достаточно ясно показать, что я не глашатай пессимизма». Но и беспочвенный, прекраснодушный оптимизм ему

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Литература христианского направления в ФРГ // *Философия. Религия. Культура*. М.: Наука, 1982. С. 105.

<sup>2</sup> Опубликовано в журнале «Вопросы философии», 1990, № 4.

<sup>3</sup> См. об этом: *Манн Т.* Философия Ницше в свете нашего опыта, 1947; *Ясперс К.* Ницше и христианство, 1946, 1950 и др.



чужд. Новую, наступающую культурную эпоху Гвардини воспринимает не с вульгарной радостью неопита, а как нечто драматичное, амбивалентное, несущее в себе как созидательные, так и разрушительные тенденции.

Философ прослеживает, как на протяжении XVIII – первой половины XX веков произошли кардинальные изменения в отношении человека к природе. Это отношение теряет свой непосредственный характер, утрачивается привычная наглядность. Природа теперь противостоит человеку как нечто чуждое и опасное. Соответственные драматические изменения произошли и в субъекте. «Знаемое» уже более не совпадает с воспринимаемым, представляемым, воображаемым, и тем более — с переживаемым. Это рассогласование, расслоение субъективной сферы изменило характер чувственного восприятия человеком действительности, выдвинув на передний план, с одной стороны, утверждение в правах новых форм чувственности, а с другой — потребность в художественной абстракции, «беспредметности».

Гвардини пишет о внутренней противоречивости утверждающейся посткультуры, о её двуликости, чреватости не только разного рода благами, но и антикультурными, «демоническими» проявлениями. И так будет, говорит он, до тех пор, пока человек не освоит разбуженные им самим безличные силы и не включит их в новый нравственный миропорядок.

Одним из устоев культуры Нового времени на протяжении столетий был идеал Гения — исключительной по масштабу своих дарований творческой личности. Однако впоследствии наука и техника, преобразовав социальную реальность, произвели на свет «человека массы». В отличие от многих, Гвардини склонен видеть в этом факте не только угрозу усреднения человечества, но и новые возможности, новые задачи. Притязания массового человека скромнее, чем у титанов Возрождения, но и он способен оставаться «лицом», сохраняющим базовые человеческие качества — достоинство, незаменимость и ответственность. Все демократические институты современного общества, утверждает Гвардини, должны быть переосмыслены и перестроены под этот новый, по-новому «гуманистический», тип человека. Кстати, способного к солидарности.

Присущие Гвардини трезвость и мужественность взгляда на настоящее и будущее в полной мере проявились при анализе современной ему религии и перспектив христианской веры. Он конста-

тирует в послевоенной Европе упадок религиозности, нарастание секуляризма. Считает почти неизбежным отказ значительных масс населения от мировых религий и возникновение «нового язычества». Тем не менее, Гвардини сохраняет надежду на то, что христианство сможет преодолеть все эти кризисные явления и тенденции.

Новая, постклассическая эпоха будет суровым испытанием для человечества и его культуры, считает философ. Жертв и утрат тут не избежать. По сути, единственным выходом для достойного человека переломной эпохи остаётся, согласно Гвардини, подлинный героический пессимизм — та горькая сила, которая побуждает к действию, призывая «создать новый образ мира, жизненное пространство для человека, сознающего свой смысл и способного иметь будущее».

2008

---

*Русская эстетика*

---

**ЭСТЕТИКА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»:  
ФЕНОМЕН И РЕФЛЕКСИИ**

(ИЗ РАЗМЫШЛЕНИЙ НАД ПУБЛИКАЦИЯМИ  
В ОЗНАМЕНОВАНИЕ 800-летия)

«Слово» — гениальное художественное произведение. Но — как бы в укор тем, кто хотел бы принципиально разъединить поэтическую интуицию и логику, образ и мысль — начинается оно с эстетической рефлексии (хотя сама рефлексия эта и несёт на себе «знак художественности»). Собираясь вести свой поэтический рассказ, еще до начала собственно событийного повествования, Автор задумывается над тем, как это сделать, какими художественными средствами. Искусство и зачатки рациональных суждений о нем, непосредственное переживание эстетических сторон действительности и своеобразная система эстетических воззрений, сложившаяся в Древней Руси XII в., слились в «золотом слове русской литературы» воедино.

Все это делает не только правомерным, но и необходимым анализ содержания и формы «Слова о полку Игореве» с позиций эстетической науки, эстетической теории. Нижеследующие заметки, по нашему замыслу, намечают некоторые конкретные аспекты такого анализа.

Автору «Слова» была хорошо известна традиционная поэтическая манера Бояна. В яркой, развернутой метафоре «соколы/лебеди ≈ пальцы/струны», в двух стилизованных вариантах зачина Песнотворец нового времени дал наглядное представление о творческом методе своего предшественника. Следовать Бояну для него значило соединить возвышенный пафос прославления князей-героев с предельной изобретательностью фантазии, рождающей самые пышные, изысканные и изощренные сравнения, метафоры, олицетворения. Для Бояна такая манера была по-своему органичной, естественной (струны его «сами княземъ славу рокотаху»); Автору «Слова» она представлялась чересчур выпяченной. Недаром характеризующее Бояна выражение «растекаться мыслию по дре-

ву» вошло в поговорку с негативным смысловым оттенком. Впрочем, там, где подобная манера казалась Автору уместной, он охотно применял художественные приемы, не менее патетичные и усложненные (сравните, например, поэтически зашифрованный рассказ о Всеславе, включая описание битвы на Немиге).

Сознательный выбор Автором своего, нетрадиционного способа творчества определялся новаторской сущностью решаемых им задач. Творец «Слова» собирался воспеть поход не блистательный и победоносный, а трудный и неудачный. Он хотел раскрыть слушателям и читателям внутренний драматизм и трагизм изображаемых событий, выявить их глубоко поучительный смысл. Главный герой повествования, князь Игорь, был интересен Автору своей человеческой противоречивостью, он заслуживал в его глазах не только хвалы, но и порицания. О таких событиях и таком герое следовало говорить, конечно, по-иному, по-новому, сверяя арсенал поэтических средств с реалиями истории («по былинамъ сего времени»), а не с готовыми формулами эпической традиции («старыми словесы»).

Жанровая природа «Слова» характеризуется в тексте тремя терминами: «повесть», «песнь», «слово». Хотя чаще других повторяется наименование «песнь» (очевидно, в силу близости его к наиболее устойчивому, привычному для того времени жанровому образованию), все же в полной мере жанровая специфика этого произведения выражается совокупностью перечисленных определений. Термин «повесть» соответствует собственно эпическому, «песнь» — лирическому или, точнее, лироэпическому, «слово» — ораторско-публицистическому слагаемому, аспекту произведения. «Слово» представляет собой триединство этих начал, взаимодополняющих и взаимопроникающих, пронизывающих друг друга.

Когда утверждают, что началом, на основе которого в данном случае осуществляется жанровый синтез, выступает лиризм, с этим, в принципе, можно согласиться. Вопрос в другом: как понимать лиризм — как нечто чуждое ораторско-публицистическому пафосу (признание последнего системообразующим элементом означало бы, по мнению некоторых, недопустимую рационализацию, логизацию «Слова») или же как его своеобразное продолжение и развитие? Ведь наряду с лирикой интимной, эмоциональной по преимуществу, существует лирика гражданственная, во многом опирающаяся на энергию мысли, публичного слова. Что касается «Слова о полку Игореве», то, думается, именно присущий ему публицистический пафос

составляет главнейший нерв его лиризма. Замечательный поэтический памятник Игоревой рати — это и повесть и песнь, но прежде всего — слово. Несомненны нити, связывающие его со «Словом о законе и благодати» митрополита Илариона и другими выдающимися образцами ораторского искусства XI–XII вв.<sup>1</sup> Не случайно даже К. Маркс услышал в героическом эпосе Древней Руси «призыв»<sup>2</sup>. Да и как не услышать его, если «злато слово» Святослава Киевского вместе с последующими обращениями к князьям самого Автора составляет сердцевину всей поэмы. В то же время публицистика «Слова» остается, конечно, художественной, поэтической.

Подлинная разгадка жанрового своеобразия «Слова», полифоничности его звучания при несомненной художественной целостности заключена в его страстности, ярко выраженной тенденциозности, которые отнюдь не противопоставлены настоящему искусству. Автор хотел, чтобы его слушатели и читатели — князья, дружинники — вновь пережили в душе перипетии Игорева похода, осознали горький смысл произошедшего и ужаснулись тому, как княжеские распри, обессиливая Русскую землю, делают ее трагически незащищенной от набегов половцев, воинственных соседей-степняков. Эта тревожная, лично переживаемая Автором мысль — о взаимозависимости внутренних и внешних бедствий Руси XII в. — повторена в «Слове» трижды. (Дважды печальным рефреном звучит она при описании последствий поражения Игоря для Русской земли, в третий раз играет роль ударной концовки обращения к князьям.) Одновременно Автор считал своим долгом воззвать к единству. Он обращается к целому ряду князей поименно, чтобы, найдя к каждому свой подход, попытаться убедить в пагубности междоусобиц и вдохновить на достижение единства в самом неотложном и действительно общерусском деле — военном противостоянии половцам. Этой центральной идее подчинено все многообразие используемых в «Слове» художественных средств, все богатство соединившихся в нем жанровых начал.

В составе «Слова» можно выделить следующие основные структурно-композиционные единицы: **1.** Зачин. **2.** Лироэпический рассказ о походе Игоря, вплоть до его печального финала — поражения и пленения князя. **3.** Апология Святослава Киевского как

<sup>1</sup> См.: *Осетров В. И.* Слово к читателю // Слово о полку Игоре. М., 1986. С. 13–15.

<sup>2</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 29. С. 16.

идеализированного защитника общерусских интересов и наиболее естественного верховного координатора военных усилий русских князей (включая сюда «злато слово» Святослава и призыв к князьям). 4. Выдержанный в духе народно-поэтической традиции рассказ о бегстве Игоря из плена, о радостном воссоединении «головы» (князя) с «телом» (Русской землей). 5. Заключительная здравица в честь князей и дружинников — защитников Русской земли от «поганых», язычников. Четко отграничены, однако, только четвертый и пятый фрагменты; в других случаях начала и концы структурных единиц, накладываясь друг на друга, делают разграничительные линии несколько размытыми, условными

В современных исследованиях (в частности, посвященных 800-летию юбилею анализируемого поэтического памятника) специалисты тщательно сопоставляют картину, запечатленную в «Слове», с современной ему реальной историей. Те факты и события, о которых мы знаем из уст Великого Поэта, соотносятся с историческими свидетельствами, почерпнутыми из других источников, прежде всего из летописей. Особенно заинтересованно и скрупулезно подобным методом изучается обращение к князьям Святослава, а затем самого Автора, в котором последний обнаруживает обширнейшие и детальнейшие познания истории Руси XI–XII вв., деяний и взаимоотношений многих князей. Некоторые из выявившихся при этом расхождений между поэтическим словом и исторической истиной вполне объяснимы соображениями дипломатии и политического такта, которыми, несомненно, должен был руководствоваться человек, тесно связанный с одной группой князей (Ольговичи) и, тем не менее, стремившийся сплотить всех.

Есть, однако, попытки мотивировать подобные расхождения факторами сугубо эстетического порядка. Прежде всего принципиальной, так сказать, анизотропностью, несопоставимостью мира реального и мира поэтического. В этом отношении показательна статья А. Н. Робинсона<sup>1</sup>, для которого типичны суждения такого, например, рода (курсив мой. — В. К.):

«Все его (Святослава. — В. К.) упреки и сожаления в адрес Игоря и Всеволода Буй Тура в «Слове» имели значение *только в качестве прекрасной поэзии...*» (173).

<sup>1</sup> См.: Робинсон А. Н. Автор «Слова о полку Игореве» и его эпоха // Слово о полку Игореве. 800 лет. М., 1986. Статья написана специально для юбилейного издания. Цифры в скобках означают страницы этой книги.

«Эпическая функция призыва ясно видна в обращениях Автора к братьям Рюрику и Давыду Ростиславичам...» (175).

«...Единение князей, к чему так горячо призывал Автор «Слова», было прекрасной утопией, относившейся только к поэзии даже в его время...» (180).

«Автор был великим поэтом, а не хорошим летописцем... Он стремился эпически гиперболизировать все их (Ольговичей. — В.К.) действия, окружить героев высокой символикой, восходящей к давним временам славной эпохи «дедов». Чтобы воспеть «славу» героям-неудачникам, было необходимо гиперболизировать самих противников половцев... Героическая эпика всех народов... всегда решительно отходила от действительности. Автор в этом отношении следовал<sup>1</sup> за традицией Бояна» (184).

«Пардужье гнездо» совершенно необходимо поэту для противопоставления его «Олегову храброму гнезду». В целом же это прекрасная фантазия...» (184).

«...Вся предшествующая ... картина победоносного распространения половцев по «Русской земле» является необходимым атрибутом героической эпики, которая не обязана выдавать себя за действительность» (186).

«...Призыв, обращенный к Всеволоду, сочинен Автором как великолепная эпическая гипербола» (188).

Во всех приведенных суждениях и оценках А. Н. Робинсон подспудно ссылается на авторитет А. С. Пушкина, как известно, сопроводившего один из фрагментов своих «Подражаний Корану», а именно:

Земля недвижна; неба своды,  
Творец, поддержаны тобой,  
Да не падут на сушь и воды  
И не подавят нас собой —

следующим афористическим восклицанием: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» Однако цитированный комментатор «Слова» не обратил внимания на другое примечание Пушкина к тому же самому циклу, существенно уточняющее первое: «Многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом»<sup>2</sup>. Следовательно, «смелая поэзия», согласно поэту, может явно противоречить

<sup>1</sup> То, что, вопреки этому утверждению, в плане «отхода от действительности» Автор «Слова» противопоставлял свою творческую манеру Бояновой, уже отмечалось.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Л., 1977. Т. 2. С. 193.

«физике», но она неотделима от истины человеческих отношений. Эту истину поэтическая фантазия не попирает произвольно (якобы следуя одним лишь формальным эстетическим канонам), а отражает (но, конечно, не зеркально, а творчески-преображенно и обобщенно).

Поэтическая фантазия и историческая реальность, искусство и действительность не тождественны, но и не антитетичны фатально.

В «Слове» действуют универсальные закономерности средневекового героического эпоса (как европейского, так и восточного) — идеализация, гиперболизация и другие; но они выступают здесь отнюдь не в своей абстрактно-всеобщей форме. Все эти традиционные приемы подчинены выражению конкретной поэтической идеи, вне соотнесения с которой они не могут быть правильно поняты и оценены. Гиперболы и идеализации героического эпоса по-своему содержательны, а не чисто формальны. Их не следует принимать за историческую истину, но и за прекраснодушные измышления фантазера — тоже.

Эпическая идеализация героев «Слова» в большинстве случаев дополнена, так сказать уравновешена, горькими упреками по поводу неподобающих, раскольнических действий князей. Изображением героев в их реальной противоречивости, соединением пафоса утверждения с пафосом отрицания «Слово» намечало тот магистральный путь, по которому пошла позднейшая русская литература.

Конечно, Автор «Слова» был поэтом, а не летописцем. Но едва ли не главным средством раскрытия сути изображаемых событий был для него историзм. Специфический, средневековый, но историзм. Отсюда изначальное намерение изобразить поход Игоря в определенной исторической ретроспективе («отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря»). Поэтому-то Повествователь мог прервать на полуслове описание яростной битвы, чтобы поставить нынешнюю «рать» в связь с аналогичными или контрастными событиями прошлого. Так он поступает, кстати, неоднократно.

Так кто же он — Автор «Слова»? Историк, политик, дипломат? Ни то, ни другое, ни третье. Он — поэт-историк, поэт-политик, поэт-дипломат. В то же время он поэт эпический и лирический, поэт-проповедник. Но прежде всего он — гражданин, патриот. И все это в одном лице, под вдохновенной эгидой славянского Аполлона — Велеса. «...Образ автора стоит за каждой строкой текста...»<sup>1</sup>. Да,

---

<sup>1</sup> *Дмитриев Л. А., Поньрко Н. В.* Комментарии к кн.: *Изборник. Повести Древней Руси.* М., 1987. С. 407.



за каждой-строкой «Слова» встает могучая, поразительно щедро и многосторонне одаренная личность его Автора. Горестный парадокс лишь в том, что такая яркая, уникальная творческая индивидуальность осталась, увы, анонимной.

Исходя из посылки: «это только прекрасная поэзия, традиционно вуалирующая блестящими вымыслами низменную, циничную практику князей-феодалов», — нельзя по достоинству оценить и «лелеющий душу» гуманизм «Слова». Гуманизм этот, естественно, не вневременной. Автор создавал свое поэтическое произведение в эпоху, когда именно война была, по выражению К. Маркса и Ф. Энгельса, варварской «регулярной формой сношений»<sup>1</sup>. Весо-мость будущих желаемых побед над половцами измеряется в «Слове» не только свободой и независимостью Руси, но и выгодами от продаж на невольничьем рынке (пленных половцев превращали в рабов), и богатыми трофеями — «златом и серебром», «всякими узорочьи половѣцкими». Автор был сыном своего времени. Однако он был им не только в феодальных предрассудках, но и в своих гениальных прозрениях. Сын века, он во многом и опережал его, открывал для себя и для других новые, уходящие в грядущие столетия горизонты человечности.

Шедевр военно-героической эпохи, произведение, исполненное звона «харалужных» мечей о вражеские шеломы, «Слово» пронизано идеей мира. Это — не игра в парадоксы, а сама суть произведения. Идеал Автора — мир на достойных для Русской земли условиях, такой, каким он, видимо, только и мог быть в тогдашних условиях: мир «с позиций силы» как устойчивое равновесие противоборствующих сторон — Руси и Поля. Именно такое равновесие установилось, по мысли Автора, после недавней победы русских войск над половцами, одержанной под предводительством Святослава. Нарушенное по вине опрометчивого Игоря status quo следовало восстановить. Автор возвысился до понимания того, что войны, во всяком случае междоусобные, ведущиеся во имя корыстных и амбициозных целей, — великое зло. И даже справедливая война (а именно так расценивает Автор превентивный, по сути, поход Игоря) в случае поражения оборачивается, сознает он, неисчислимыми бедствиями для родной земли. Как личную невосполнимую утрату оплакивает Поэт гибель «Игорева храбраго плъку». Его сердце от-

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 21.

кликается на горе не только жен павших дружинников, но и простых «ратаев», более всего страдавших от княжеских междоусобиц и опустошительных набегов степняков. В гуманизме «Слова» не только выразился феодальный кодекс чести, но и получили отражение страдания, чаяния, нравственные устои жизни народа.

Высокая мера человечности «Слова» проявляется даже в изображении половцев, причем очень ярко. Сама христианская вера освятила своим авторитетом непримиримость к «поганым» и чувство превосходства над ними. Но у Автора все-таки нет всепожирающей, слепой ненависти к половцам. Самое яростное авторское целеуказание русским князьям имеет в виду Кончака — предводителя половцев, разорителя Руси, антипода Святослава и Игоря. «Стрѣляи, господине, Кончака, поганого кощя, — призывает Поэт Ярослава Осмомысла Галицкого, — за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!» Но после описания побега Игоря тот же Кончак изображен многоопытным дипломатом, готовым, во избежание худшего, породниться со своим вчерашним противником и пленником. У другого хана, Гзы, предлагающего в отместку за побег «расстрелять соколича» — сына Игоря, находятся свои резоны (и их Автор учитывает): «То почнуть наю птици бити въ полѣ половецкомъ». А в метафорическом описании разгрома Игорева войска половцы названы «сватами» на кровавом пиру — какой парадоксальный и емкий образ! Враги-родственники, неразлучные до самого смертного часа, для многих — общего.

И вот там, где была полным-полна и лилась через край чаша народного страдания, где столь ярко была выражена (присущая, конечно, не одному только Автору) мера человечности и сострадания, там еще не было, говорят некоторые, да и не могло быть трагического переживания. Так, А. Н. Робинсон утверждает (курсив мой. — В. К.):

«Автор, великий поэт, прекрасно знал свою княжеско-дружинную *«публику»*, которой не было свойственно трагическое восприятие ни «сего», ни «старого» времени. Как только затихали битвы, сразу возникали пиры. Так было на Руси, как и во всех странах средневековья. Поэтому встречающееся в литературе о «Слове» представление, что в нем изображена *«трагедия»* 1185 года, является обычной модернизацией памятника» (189).

Встав на такую точку зрения, эстетику впору и самому задуматься: а не досужий ли вымысел — расцвет греческой трагедии в

V в. до новой эры и не обычная ли это модернизация — «Поэтика» Аристотеля, в которой, как известно, не только зафиксировано, но и осмыслено трагическое переживание (катарсис), возникающее, по Аристотелю, из противоречивого единства «страха» и «сострадания»? Может быть, вкус древних греков к пирам (свидетели тому — Платон, Ксенофонт и другие авторы) тоже делал их неспособными к трагическому восприятию? По меньшей мере странное суждение.

Труднее с уверенностью утверждать или отрицать наличие в «Слове» элементов комического. Вопрос этот приобрел особую актуальность в связи с современными сопоставлениями поэтических образов «Слова» с реалиями истории. В частности, похвалы, адресуемые Автором некоторым князьям, настолько не соответствуют их реальным достоинствам и заслугам, что невольно закрадывается мысль: а не ирония ли это? «Подозрения» такого рода, видимо, не беспочвенны. Вспомним, что А. С. Пушкин не вполне доверял искренности славословий Автора по адресу Бояна: «Не решу, упрекает ли здесь Бояна или хвалит...»<sup>1</sup>. Наиболее явно интонация горькой иронии и сарказма прорывается в реминисценции Автора по поводу поражения Игоря: «...а Игорева храброго плъку не крѣсити! Донѣ ти, княже, кличеть и зоветь князи на побѣду. Олговичи, храбрыи князи, доспѣли на брань». «Доспели» на сокрушительное поражение.

Утверждения же, что характеристики и Ярослава Черниговского, и Всеволода Владимиро-Суздальского, и Рюрика Ростиславича, и Ярослава Осмомысла содержат в себе скрытую насмешку<sup>2</sup>, остаются пока, полагая, лишь правдоподобными предположениями, подлежащими тщательной проверке. Общая идейно-эстетическая установка и жанровая природа «Слова», сочетающего в себе призыв и критику, не исключают, но и не предполагают с необходимостью использование в нем комизма. И уже крайне сомнительным представляется утверждение А. Н. Робинсона о том, что упоминание о дани, взимаемой половцами с русичей, — «по бѣлѣ отъ двора» — было «удачной шуткой»<sup>3</sup> Автора, поскольку смехотворна-де как сама идея взимания такой дани, так и её гипотетическая реализа-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Песнь о полку Игореве // Полн. собр. соч.: В 10 тт. Л., 1978. Т. 7. С. 346.

<sup>2</sup> См.: Комлев А. П., Белокуров К. К. Слово о полку Игореве. Заметки об исторических временах и лирических пространствах. Прил. к кн.: Слово о полку Игореве. Древнерусский текст и переложения. Свердловск, 1985. С. 171, 173–176, 186.

<sup>3</sup> Робинсон А. Н. Указ. соч. С. 186.

ция («по белке от двора» — крошечные размеры). Не знаю, как с фактически-исторической точки зрения<sup>1</sup>, а в эстетическом плане весьма маловероятно включение такой веселой «шутки» в самый трагически-горький рефрен: «А князи сами на себе крамолу коваху, а погании сами, побѣдами нарищуще на рускую землю, емляху дань...». О присущей «Слову» «эстетике контрастов» пишут и другие исследователи (в частности, Д. С. Лихачев), но с достаточно ли корректной ее интерпретацией мы имеем дело в данном конкретном случае?

Участие представителей эстетической науки в осмыслении содержания и поэтики «Слова о полку Игореве» (эстетическая доминанта которого несомненна) представляется вполне естественным, более того — необходимым. Этого требует принцип комплексного подхода к изучению литературных памятников, тем более таких, которые, подобно «Слову», имеют не только исключительное национальное, но и мировое значение. В современных исследованиях, посвящённых этому произведению, все чаще затрагиваются исконные философско-эстетические проблемы (искусство и действительность; искусство и наука; художественное содержание произведения в свете основных категорий эстетики; адекватное, конкретно-историческое и ложное, «модернизирующее» восприятие классических художественных ценностей и др.). Причем решаются они, на мой взгляд, не всегда безупречно прежде всего в методологическом отношении. Не претендуя на непогрешимость, эстетики могли бы, думается, значительно активнее, чем до сих пор, содействовать как правильной постановке возникающих в Слововедении проблем, так и их успешному решению.

1988

---

<sup>1</sup> На страницах того же сборника Ю. Н. Сбитнев предложил совсем иное прочтение высказывания о дани: «Побела — рабыня на продажу, от сохранившегося... в словаре Даля «обела — круглого раба» (там же. С. 495). Но и традиционное «по беле» может означать вовсе не натуральную, а денежную (не обязательно смехотворно малую) дань. «На определённом этапе хозяйственного развития Древней Руси роль денег выполняли меха... Встречающиеся в «Русской правде» слова «кунь», «резань», «векши», «бели» означают, вероятно, уже металлические деньги, к которым перешли названия мехов» (Хронов П. А. Экономическая история СССР. Первобытно-общинный и феодальный способы производства в России. М., 1988. С. 190).

## СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ И ЖАНР «ДУХОВНЫХ ЗАВЕЩАНИЙ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Просмотрев изрядное количество справочных изданий по истории и литературе, я так и не смог найти в них хотя бы беглое упоминание о современном жанре «духовного завещания», существование которого на интуитивном уровне для меня очевидно. Вместо этого пришлось ознакомиться с обширными энциклопедическими описаниями того, как оформляются (или оформлялись) юридические завещания о наследовании имущества, а также с характеристикой жанра завещания, получившего распространение в древнерусской литературе от ее истоков и до XVI–XVII веков.

«Завещание» (синоним: «духовная грамота»), как поясняет «Литературная энциклопедия терминов и понятий», это «жанр древнерусской публицистики...; связан со стремлением перед надвигающейся кончиной передать определенному кругу лиц заветные мысли с надеждой на дальнейшее их осуществление, а также свою собственность»<sup>1</sup>. Авторами завещаний в эпоху Древней Руси выступали как светские, так и духовные лица; обычно отец адресовал свой завет сыну, либо игумен — монастырской братии. «Особую группу составляют «политические» духовные грамоты царей и митрополитов, — продолжает цитированная энциклопедия, ссылаясь на примеры Духовного завещания Ивана Грозного и Духовной грамоты митрополита Макария. — ...Обычно они содержат более значительные общенациональные целевые установки и обращены не только к ближайшему окружению, но ко всему русскому обществу определенного исторического периода»<sup>2</sup>.

В связи со сказанным возникает вопрос: можно ли считать, что после XVII века о жанре завещания в русской литературе уже не может быть речи? Что он навсегда остался в прошлом, исчез, растворился? Такой вывод, на мой взгляд, был бы слишком поспешным и поверхностным. На самом же деле упомянутый жанр «умер» лишь в одном обличье, но возродился в другом виде, обновленном. Жанр «духовного завещания» — вот его современная форма, по отношению к которой «завещания» XVI–XVII и более ранних веков

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. 2001. С. 271.

<sup>2</sup> Там же.

играют роль прообразов, зародышей. Жанр «духовного завещания» достаточно широко представлен в русской культуре XIX–XX веков (в особенности на переломе от одного к другому) и выполняет в ней исключительно важную роль.

Итак, со временем произошла трансформация древнего жанра в нечто иное, более отвечающее запросам современности. Этот процесс совершился согласно общим законам развития литературных жанров (которые, кстати сказать, достаточно хорошо изучены на материале древнерусской литературы). Решающую детерминирующую роль при этом играли потребности новой исторической эпохи. Но при всех качественных различиях старого и нового жанров между ними сохранилось вполне узнаваемое родство, — поскольку оба они отвечают непреходящей, фундаментальной потребности человеческой природы, человеческого духа.

Смена поколений — процесс чрезвычайно сложный.

Начать с того, что само понятие поколения толкуется неоднозначно. Из двух основных значений термина первое — семейно-родовое (последовательность отец — сын — внук и т. д.), второе — *«социальное поколение»*, где главную роль играют уже не экзистенциально-биологические связи, а общий духовно-исторический опыт, впитываемый представителями примерно одного возраста, главным образом, в молодости (наглядный пример: «шестидесятники» XX века). Различие между первым и вторым значением, конечно, не абсолютно. Ведь каждый отец способен осознать в себе и увидеть в сыне представителя определенной социально-возрастной (а не только экзистенциально-биологической) общности.

Процесс смены поколений включает в себя и эстафету духовной преемственности, и моменты борьбы нового поколения за выход из-под идейной власти предшественников. С одной стороны, существует опасность «разрыва поколений», а с другой — утраты новым поколением своей суверенности, инновационного, творческого импульса. Осознавая историческую связь поколений, «отцы» стремятся с возможно большей полнотой и ясностью донести до «сыновей» своеобразие своего духовного опыта, уроки прошлого, существо и, по их мнению, наилучшие способы решения предстоящих (в известном смысле — наследуемых) задач. При этом поколение сыновей может восприниматься либо как объект, либо как суверенный (другой) субъект. В первом случае передаваемый опыт превращается в простое наставление и может породить нетворческую «запрограммированность»

младших; во втором случае за сыновьями признается право свободного выбора идей и решений. Главной заботой отцов становится при этом подлинность и полнота передаваемой информации, выявление ее насущности, значимости, актуальности и т. д. Насколько важен ныне последний момент, можно судить по Декларации ЮНЕСКО об ответственности нынешних поколений перед будущими (1997), которая включает в себя статью 2 — «Свобода выбора» и статью 7 — «Культурное разнообразие и культурное наследие»<sup>1</sup>.

Жанр «духовных завещаний» (в смысле XIX–XX веков) в высокой степени отвечает обрисованным выше социокультурным запросам, определяемым процессом смены поколений.

Общего у старого и нового жанра то, что создается такое произведение, как правило, на исходе жизни автора. Оно представляет собой своего рода сгусток, квинтэссенцию всех его мыслей, чувств и устремлений, которые он стремится передать как непосредственным, так и более отдаленным потомкам. В основе своей это жанр, как мы увидим ниже, рационально-научно-публицистический и философско-публицистический. Часто ему сопутствует художественно-эстетическая отделка выражаемого содержания.

Д. С. Лихачев, характеризуя процесс развития литературных жанров на материале Древней Руси, в качестве основных детерминант их эволюции назвал следующие факторы: 1) возрастающую степень освобождения литературного жанра от сугубо деловых, утилитарных функций; 2) расширение познавательного содержания, охватываемого и выражаемого тем или иным жанром; 3) углубление личностного авторского начала. К этим основным «движителям» эволюции жан-

---

<sup>1</sup> См.: Декларация об ответственности нынешних поколений перед будущими поколениями / Молодежь и общество на рубеже веков. М.: Голос, 1999. В этом важном документе, в частности, провозглашается следующее:

**«Статья 2 — Свобода выбора»**

Необходимо, надлежащим образом соблюдая при этом права человека и основополагающие свободы, сделать все, чтобы будущие, равно как и нынешние поколения имели полную свободу выбора собственной политической, экономической и социальной системы и могли сохранять свои культурные и религиозные отличия» (С. 329).

**«Статья 7 — Культурное разнообразие и культурное наследие»**

...Нынешние поколения несут ответственность за то, чтобы защитить и сберечь осязаемое и неосязаемое культурное наследие и передать это общее наследие будущим поколениям» (С. 330).

О тех же моментах в плане Россияведения см. в книге: Преемство. Что же будет с Родиной и с нами. Материалы международной научной конференции. М.: Бумажная Галерея, 2000.

ров Лихачев добавляет еще два, им сопутствующие: 4) расширение социального пространства и 5) возрастание роли индивидуального освоения (чтения) произведений<sup>1</sup>. Все перечисленные факторы так или иначе оказали свое действие и при формировании современного жанра «духовного завещания».

Экзистенциальное ядро жанра, в общем, сохраняется и в XX веке, как о том свидетельствует, например, широко известное «Письмо к молодежи» академика И. П. Павлова<sup>2</sup>. Это своего рода памятка, начертанная мастером для юных «подмастерьев». Но «завещание» трактуется ныне отнюдь не буквально, его адресат чаще всего предельно обобщен — это люди нового поколения (поколений). Вместо прямого назидания, поучения и т.п. автор стремится предоставить читателям хорошо осмысленную и прочувствованную «информацию к размышлению». Но полностью «практической заинтересованности» такое общение в форме «завещания» не лишено. Автор предполагает акцентированное воздействие содержания произведения на читателей, он рассчитывает их заинтересовать, убедить, побудить к размышлениям на обсуждаемую тему и т. п. В этом выражается причастность «завещания» ведомству публицистики. Но, конечно, публицистичность эта, так сказать, «второго порядка», она основана на рациональном анализе и синтезе, научном знании, философских обобщениях. В то же время читателю предоставлено право самому делать выводы из прочитанного и самому определять свою позицию.

Углубление личностного начала (в плане авторства современного «завещания») также весьма значительно. «Духовность» присутствует в определениях обоих жанров, старого и нового, но во втором случае имеет место выход на предельно высокий ее уровень. Психолог Д. А. Леонтьев так характеризует этот уровень развития личности: «На уровне духовности на смену иерархии узколичных потребностей, жизненных отношений и личностных ценностей, определяющих бытие большинства людей, приходит ориентация на широкий спектр общечеловеческих и трансцендентных духовных ценностей. Человек перестает быть изолированным индивидом, решающим эгоцентрические задачи эффективной адаптации к сре-

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. С. 79–95.

<sup>2</sup> См.: Павлов И. П. Письмо к молодежи / Павлов И.П. Избр. труды. М. 1951. С.3 5–36.



де, и подключается к созидательной энергии надындивидуальных общностей или высших сил, выходя за свои собственные пределы и открываясь взаимодействию с миром на новом уровне»<sup>1</sup>. Все это в полной мере применимо к личности автора «духовного завещания» в современном смысле этого слова. Такова та духовная высота, которая требуется для создания произведений этого рода.

Что касается познавательного потенциала, присущего жанру «духовного завещания», то он исключительно велик. Причем, собственно когнитивный аспект тесно соприкасается в нем с моментами ценностным и действенно-преобразующим. В лучших, высших своих проявлениях этот жанр приобретает поистине философский характер. Ряд обычных возражений против сближения «публицистики» и философии, на мой взгляд, убедительно отведен Н. Корминым, Т. Любимовой и Н. Пилюгиной в их небольшой работе, посвященной «Слову о законе и благодати» Илариона<sup>2</sup>. Основания для отнесения словесного произведения к разряду философских могут быть различными, справедливо утверждают указанные авторы. Это может быть обобщенность поставленной в нем проблемы, метод ее осмысления, а также — этой черте авторы уделяют наибольшее внимание — «особое философское качество мышления» (до сих пор, к сожалению, мало исследованное). Оно предполагает сочетание многоплановости и компактности изложения, особую смысловую емкость, глубину проникновения автора в скрытые закономерности исторического процесса, современной ему эпохи. Все эти характеристики подлинно философского мышления присутствуют в большинстве произведений жанра «духовных завещаний», поскольку они соприродны самой его сути.

Среди произведений данного жанра можно выделить, в соответствии с преобладающей тематикой и проблематикой, такие разновидности, как политическое, философское и т. п. завещания. Такое деление в равной мере применимо как к сочинениям «древнерусской классики», так и к вполне современным модификациям жанра. Например, анализируя знаменитое «Почтение» Владимира Мономаха (X–XI в.в.), Д. С. Лихачев выделяет, в качестве доминирующей, его политическую или политико-нравственную составляющую

<sup>1</sup> Человек. Философско-энциклопедический словарь. М.: Наука, 2000. С. 115.

<sup>2</sup> См.: Кормин Н., Любимова Т., Пилюгина Н. Характер философского мышления Илариона в «Слове о законе и благодати» / Альманах библиофила. Вып. 26. Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). М.: Книга, 1989.

щую<sup>1</sup>. Примером современного политического завещания можно считать «Памятную записку Пальмиро Тольятти», в которой излагался проект «перестройки» (не-горбачевской), ныне канувший в Лету и вообще мало кому известный<sup>2</sup>. Статью В. И. Ленина «О значении воинствующего материализма» принято было называть его философским завещанием<sup>3</sup>. И т. д. и т. п. Однако чаще все эти многообразные аспекты и лейтмотивы выделены из целого лишь аналитически, т.е. искусственно. «Духовные завещания» в современном понимании чаще всего — жанр синтетический, общекультурный.

### **В. С. Соловьев. «Лермонтов» (1899)**

Статья Вл. Соловьева о Лермонтове «недаром предсмертная — как бы духовное завещание учителя ученикам»<sup>4</sup>. Это цитата из известной работы Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908–1909), во многом оспаривающей и «поправляющей» суждения Соловьева. (Надо сказать, «поправки» эти в значительной своей части небезосновательны и достаточно убедительны. В особенности те из них, которые отмечают противоречивость художественных явлений, предлагая судить о них не по принципу «или-или», а «и-и». В частности, это относится к оценке творчества Лермонтова, к его со- и противопоставлению с творчеством Пушкина и т. д.).

Соловьев в своей, как считает Мережковский, пристрастной, несправедливой, полной односторонностей статье, тем не менее, нащупал главный нерв современного развития: борьбу традиции христианского смирения с богоборчеством (ярко выраженным у Лермонтова), борьбу «богочеловечества» с ницшевско-лермонтовским «сверхчеловечеством» и «демонизмом». Это последнее, ключевое слово Соловьев без обиняков бросил в лицо Лермонтову и, по Мережковскому, в этом состоит заслуга философа, его завет последующим поколениям. «Ведь спор с христианством — наш сегодняшний неоконченный спор»<sup>5</sup>.

Исходная точка зрения Мережковского, «зачинателя новой религии», реформатора христианства, в наши дни уже подвергнута

<sup>1</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Избр. работы. В 3-х т. Т.2. Л. 1987. С. 145–151.

<sup>2</sup> См.: *Памятная записка Пальмиро Тольятти* / Правда, 10 сентября 1964 г.

<sup>3</sup> См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 45.

<sup>4</sup> *Мережковский Д. С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М. 1991. С. 381.

<sup>5</sup> Там же. С. 413.

серьезному критическому анализу и оценке<sup>1</sup>. Но вместе с развенчанием этой утопии, естественно, девальвируется и вся та интерпретация «духовного завещания» Соловьева, которая дана Мережковским. К счастью, возможны и другие интерпретации.

Истинный смысл соловьевского завещания, мне кажется, проступит яснее, если попытаться увидеть эту статью в контексте более обширной темы — отношения Вл. Соловьева к идеям Ф. Ницше, его предшественников и последователей. На важность этой связи указывает ряд фактов. Статья непосредственно посвящена Лермонтову, но в сознании ее автора постоянно витает образ Ницше и ницшеанства. Основу статьи составила публичная лекция «Судьба Лермонтова», прочитанная в феврале 1899 года; статья «Лермонтов» опубликована посмертно (1901); зато «фрагменты лекции, посвященные критике ницшеанства, вошли в опубликованную при жизни Соловьева статью «Идея сверхчеловека»<sup>2</sup>. Эта же идея является центральной и в статье «Лермонтов», правда, анализируется она на материале творчества не философа, а поэта.

Уже в двух начальных абзацах текста Соловьев характеризует Лермонтова как русского предтечу Ницше. Вот только обнаружилось это задним числом, в свете наследия немецкого мыслителя. Данные два абзаца — камертон для всего последующего изложения.

Активное проникновение идей Ф. Ницше в Россию началось, как известно, в 1892–1894 годах. Освоение его наследия в различных формах шло по нарастающей вплоть до Первой мировой войны. Для русской культуры, христианской в своей генетической основе, встреча с «антихристом» Ницше была довольно суровым испытанием. Нет ни одного крупного деятеля «Серебряного века», который не отреагировал бы так или иначе, позитивно или негативно, на экспансию ницшеанства.

Знакомясь с работами Соловьева 1894–1899 годов, видишь, как настойчиво стремился он выработать собственное отношение к Ницше и его почитателям в России. Критическая доминанта соловьевской «ницшеаны» совершенно очевидна; для религиозного, христианского мыслителя она была, по сути, predetermined, вполне предсказуемой. Соловьев пытается расщепить комплекс ницшевских идей, заходя то с одной, то с другой стороны. Его цель — обнаружить

<sup>1</sup> См.: Гайденок П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М. 2001. Раздел IV, гл. 9.

<sup>2</sup> См.: Михаил Лермонтов. Pro et contra. СПб. 2002. С. 1021.

в этом целостном образовании наиболее заметные трещины, выявить наиболее уязвимые места. Попытки эти выстраиваются в некий драматичный и по-своему поучительный сюжет.

Сначала — искреннее недоумение, впечатление вопиющего анахронизма, почти курьеза («Первый шаг к положительной эстетике», 1894). В предисловии к первому изданию «Оправдания добра» (1896) — развенчание языческого культа красоты и силы, оторванных от религии и нравственности. Специально опровергать модного кумира, уверяет Соловьев, нет надобности, он внутренне сам себя опровергает и обрушится сам собой. Затем следует попытка расквитаться с оппонентом иронически — фельетонными, по сути, приемами («Словесность или истина?», 1897). В «Теоретической философии» (1897) еще один безотрадный вердикт: учение Ницше и не философия вовсе, а «гениальная психопатия, выраженная в увлекательной лирической прозе»<sup>1</sup>. И лишь постепенно, к 1899 году, Соловьевым выявляется у Ницше та стержневая идея, на почве которой он и родственен, и враждебен христианству. Это идея роста, саморазвития человека, перерастания его в нечто высшее, что верующие именуют идеалом Христа, а Ницше — «сверхчеловеком», выступающим в облике Заратустры.

Теперь становится понятно, почему в «Лермонтове» главным мотивом является сопоставление двух типов личности: христианской и «демонической» («сверхчеловеческой»). Одновременно решается вопрос о незаурядной, гениальной личности (поэта, в частности): какая роль отведена ей в одном и другом типологическом варианте?

Отдадим должное Владимиру Соловьеву: «нормальный» тип личности он обрисовывает очень четко и ясно. Главная добродетель христианской личности — смирение. Такая личность возвышается, «шагая по трупам своих грехов». Личность незаурядная здесь неотделима от массы обычных людей, ибо богочеловеческий идеал един и восходят к нему миллионы. Незаурядная личность, очистившись сама, обязана облегчать аналогичный путь другим. Гениальный поэт в этом отношении — не исключение. Ему многое дано, но зато с него и спросится по самому высокому счету.

Таково правило. Но есть и исключения. Одно из них — «русский ницшеанец до Ницше» Лермонтов. У него чрезвычайно разви-

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 825.

то личностное начало, и притом последнее часто выражено *дисгармонически*. На Западе он был бы свой среди своих, здесь же, на родине, «ему тесно было в безличной русской среде (курсив мой. — В. К.)»<sup>1</sup>. Так нужен ли русской культуре и человечеству такой гипертрофированный рост личности? Нужна ли суверенность личности, если таковая доходит до состояний, полных внутренних противоречий, до противопоставления себя другим, всем, целому миру? Вот суть дела, вот главная забота Соловьева.

Сила русского философа — в четкой постановке этой узловой проблемы, а слабость, мне кажется, — в характере предложенного им решения. Могучие, но дисгармонические личностные «исключения» не имеют, по Соловьеву, самостоятельного значения. (В этом отношении он уподобляется педагогу, все внимание которого сосредоточено на массе успевающих учеников, а всякие индивидуальные отклонения он почитает за частность, прискорбное, но неизбежное зло).

Соловьев упоминает об огромной силе субъективности у Байрона, Гейне, Мюссе, но анализ «исключительных» образов, созданных этими гигантами, не дает. А ведь это целый пласт мировой художественной культуры... После всего сказанного нас уже не удивит такое пренебрежительное заявление философа: «Говорить с полной серьезностью о содержании поэмы «Демон» для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии»<sup>2</sup>. Напомню, что оппонент Соловьева — Мережковский — все-таки углубился в противоречивость натуры «нищееанца» Лермонтова и его героев. И, думается, тем самым наметил более плодотворный путь решения проблемы.

До какого-то момента Соловьев в своей критике нищееанства держался, в общем, в рамках академизма, ощущая за спиной поддержку и силу двухтысячелетней христианской традиции. Но обстоятельства вывели философа из состояния равновесия. Приближалось столетие со дня рождения А. С. Пушкина, и Соловьев с растущим раздражением увидел следы нищееанских влияний в юбилейных статьях, принадлежавших перу В. В. Розанова, Д. С. Мережковского и некоторых других авторов. Это вынудило его к разрыву с редакцией «Мира искусства»<sup>3</sup>. В ряде своих статей о Пушкине 1897–1899 го-

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Лермонтов / Михаил Лермонтов. Pro et contra. СПб. 2002. С. 335.

<sup>2</sup> Там же. С. 345.

<sup>3</sup> См.: Соловьев В. С. Особое чествование Пушкина / Соловьев В. С. Литературная критика. М. 1990, а также комментарии к этой статье (С. 401–402).

дов философ активно протестует против «ницшеанских» интерпретаций творчества великого поэта. И, наконец, разразился лекцией и статьей о Лермонтове. Но метил Соловьев не только и не столько в поэта, сколько в Ницше и тех русских авторов, кто был проводником влияний ницшеанства. Отсюда беспрецедентная резкость тона и крайность выводов, характерные для данной соловьевской статьи.

Итак, ограничиться академической отстраненностью от «модного кумира» не удалось. Противник оказался куда серьезнее, чем Соловьев предполагал вначале. Пришлось по-настоящему вязаться в бой. Но выйти из него победителем, считаю я, ему тоже не было суждено (вопреки мнению А. Ф. Лосева, высказанному им в книге «Владимир Соловьев и его время»<sup>1</sup>).

Эту не решенную, но уже глубоко осознанную задачу — диалог или поединок русской культуры с ницшеанством — философ передал в руки нам, его отдаленным потомкам. В этом и состоит, по моему, «духовное завешание» Владимира Соловьева, выраженное статьей «Лермонтов».

### **В. В. Розанов. «С вершины тысячелетней пирамиды» (1918)**

С еще большим основанием на принадлежность к жанру «духовного завешания» может претендовать статья В. В. Розанова «С вершины тысячелетней пирамиды». Статья эта была написана в обстановке великого социального катаклизма, постигшего тогда Россию, за год до смерти самого мыслителя. Опубликована же впервые лишь в 1990 году, в начале новых гигантских потрясений на российской земле. Тем более ощутима вложенная в статью энергетика посылки от поколения отцов — к потомкам.

В упомянутой статье, как обычно у Розанова, рациональное тесно слито с художественным. И сверх того над обоими этими началами господствует горький ораторско-публицистический, пророческий пафос. Текст буквально пронизан метафоричностью. Но особенно значительную смысловую нагрузку несут два образа-символа.

Первый — пирамида. Образ этот многозначен. С одной стороны, он символизирует ту вершину, с которой открывается весь обзор, вся панорама истории Руси-России, от X до XX века. С другой, перевернутая пирамида есть модель того, как укореняются на планете другие, более самобытные и «прочные в себе» нации (из-

---

<sup>1</sup> См.: Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М. 1990. С. 522–537.

вестный чаадаевский мотив): вершина пирамиды служит как бы корнем, углубляющимся в землю. А над ним вырастает, ширится целая крона, гирлянда политических, гражданских и культурных образований, проникнутых единством. (Но это — у других, «исторических» народов и наций).

Второй образ — кораблекрушение. Для Розанова революционные события 1917–1918 годов означают «могилу русского царства». Там, где только что возвышался и плыл корабль русской государственности, мнится ему, теперь расстилается безграничная морская гладь, лишь кое-где покачиваются на волнах всплывающие из глубины обломки и мусор. Иногда этот образ приобретает еще более конкретные и трагические черты: облик броненосца из «непобедимой эскадры» адмирала Рождественского, нашедшего свою могилу в пучине Цусимского пролива.

Как продолжение и развитие этих образов-символов, возникает вопрос: «Что же случилось? В конце концов как же все произошло. История есть слово о *происшедшем*. Я говорю о *resumé* русской истории, о *resumé* и хода ее литературы»<sup>1</sup>. Выводы из своих размышлений на эти темы Розанов и хотел самым ярким и экспрессивным образом донести до будущих поколений русских людей.

Историческая жизнь России и история русской литературы рассматриваются «летописцем-обозревателем» в их самой тесной, органической связи. Ведь и та, и другая есть продукт деятельности единого субъекта — русского народа, выросшего из древних славянских племен. Русский народ изначально и в максимальной степени одарен *эстетическим чувством*. Оно проявилось в образности и эмоциональности русской речи, в песнях, сказках, пословицах и поговорках. «Эстетизм» составляет, по Розанову, и силу, и слабость русских людей. «Порядок», наблюдавший ими в чужих землях, они возлюбили эстетически, потому-то и пригласили к себе варягов на княжение. Такой поступок одновременно свидетельствовал, считает Розанов, о неуверенности в себе и подражательности русского народа. Эстетические мотивы сыграли также решающую роль в выборе послами князя Владимира господствующей религии — греко-византийского православия. Но самым ярким выражением эстетической одаренности русичей стала великая русская литература, получившая мировое признание и значение.

<sup>1</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. М. 1995. С. 671.

Однако парадоксальным образом столь тесная связь исторической жизни народа и его литературы привела к гибели государства российского — под ударами гуманнейшей русской литературы. «...Россию разорвало, разорвала ее литература». «Еще никогда не бывало случая... чтобы...литература...завертела, закружила все и переделала всю жизнь...в сюжет одной из повестей гениального своего писателя: “Записки сумасшедшего”»<sup>1</sup>.

Речь у Розанова идет, конечно, не о том, что русская литература в ее вершинных проявлениях (таких, как творчество Пушкина, Лермонтова и других гениев) оказала разрушительное воздействие на социум — напротив. Однако литература русская, считает он, мутировала под влиянием превратного, уродливого хода исторических событий. Началом этого перерождения стали реформы Петра, которого он именует так: «всадник, поскакавший в Берлин за наукою» прямо с Сенатской площади. Суровый счет предъявляет мыслитель венецносному реформатору-западнику, реформатору-радикалу, в то время как подлинные реформаторы, считает он, добивались модернизации страны и менее разрушительными, и более эффективными средствами. «Он не имел ума, как простой японский микадо, как рядовой японский микадо, *преобразовать свое отечество...* Он, с ручищами Исполина, он бил бедную Россию, бил бессильную Россию, уже и без того забитую «Грозными» царями Московского периода, обухом в темя, обухом в затылок, обухом по шее...Бил и — *убил...*»<sup>2</sup>.

Подлинным детищем петровских реформ стала интеллигенция, презирающая все отечественное. Преобладающим стал тип семинариста-нигилиста, из которого впоследствии вышли все «непримиримые», крайние социалисты и революционеры. Прочность российскому государству должна была обеспечивать, по Розанову, пирамида сословий, благоденствующих под эгидой царской власти и, в свою очередь, подпирающая монархию. Вихревые «сословные эгоизмы» (дворянства, купечества, предпринимателей и т. д.) должны были придавать государственному целому дифференцированность, пластичность и в то же время — устойчивость. Однако деспотизм русских самодержцев частично снивелировал, частично вовсе упразднил все подобные «противовесы» себе.

Как же все эти процессы отразились в литературе?

<sup>1</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. С. 666.

<sup>2</sup> Там же. С. 670.



Во-первых, господствующее положение в ней заняло направление, отказавшееся от приоритета эстетического начала в пользу начала социально-критического. Декларировалось служение самым высоким целям, но в русле «гуманного» утилитаризма все почему-то превращалось в свою противоположность.

Во-вторых, положение литературы в обществе претерпело удивительную инверсию. В России литература стала высшим судией над обществом и императивом всех реальных преобразований жизни. (В других обществах такая аномалия отсутствует).

В результате гиперкритицизм литературы по отношению к собственному обществу, государству, народу привел к катастрофе, к разрушению основ национальной жизни. «Собственно — гениальное, и как-то гениально *урожденное* — в России и была только одна *литература*»<sup>1</sup>. Но она-то и стала орудием самоубийства нации. «...Гибель от литературы, единственный во всемирной истории образ гибели, способ гибели, метод гибели»<sup>2</sup>.

Быть может, «подражательность» — восприимчивость к внешним культурным влияниям — не такое уж и плохое качество. То же самое можно сказать и об эмоционально-эстетической одаренности известного народа. Но при определенных исторических условиях и то, и другое может превратиться в величайшее, самоубийственное зло. История России и ее литературы — яркий тому пример. Вот та главная мысль (или одна из комплекса главных мыслей), которую В. В. Розанов хотел донести до следующих поколений россиян. Кстати, он считал, что именно ультрарадикальные реформы Петра искусственно разделили общество на «молодое» и «старое» поколения, резко противопоставили их друг другу. Но это, по мнению мыслителя, — патология; нормой же является соперничество сословий (как в передовых странах Запада).

Самое легкое и простое — отмахнуться от мрачных свидетельств и прозрений Розанова. Можно даже обидеться за царя-реформатора, за интеллигенцию, за едва ли не высшее наше национальное достояние — литературу. Но всегда ли самое легкое — оно же и самое верное? Вспомним отечественного писателя уже середины XX века — Варлама Шаламова и его аналогичный счет, предъявленный русской литературе. «Русские писатели-гуманисты второй

<sup>1</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. С. 673.

<sup>2</sup> Там же. С. 672–673.

половины XIX века, — говорил он, — несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменами в XX веке. Все террористы были толстовцы, все фанатики — ученики русских гуманистов. Этот грех им не замолить...<sup>1</sup>. В чем тут дело? Неужели, действительно, наряду с судом русской литературы над обществом и его жизнью возможен и суд *над* русской литературой? Не спешите же ответить: «Нет, это кошунство!»

Русское общество часто не без оснований называют «идеократическим», что означает: в нем все то, чему суждено быть, воплотиться, прежде должно получить идейную, «головную» и «сердечную» санкцию. Высшей оценочной инстанцией при этом чаще всего выступают литература и искусство. И все бы ничего, но не зря сказано: «Не сотвори себе кумира ни на небе, ни на земле...» И в эстетической сфере в том числе.

Оборотная сторона авторитетности великой русской литературы — высочайшая ответственность писателя за каждое написанное или произнесенное им слово, за каждое проводимое художественное решение, за каждую эмоцию, возбужденную в читателе. В принципе, в абстракции это ни у кого не вызывает возражений. На практике, однако, все обстоит по-иному.

В сущности, наша творческая интеллигенция переживает сейчас свой самый звездный, счастливый час. Все то, что ею было замыслено, нравственно санкционировано и внесено в сознание масс, сбылось, осуществилось! Но вместо того, чтобы гордиться авторством, интеллигенция скромничает, не желает признавать в окружающем плоды рук своих. Характерно название статьи Т. В. Чередниченко: «Радость (?) выбора (?)». Оказалось, что «не бывает бесплатного сыра. Не бывает и не привлекательных хоть чем-нибудь мышеловок». Еще открытие: «...Денежно-рыночный порядок сам стал насильничать над жизнью...»<sup>2</sup>. Нет, «идеократы» — кто угодно, но только не мы. На деле это означает уклонение деятелей литературы и искусства от ответственности за «содеянное».

Насколько честнее, прямее и, главное, ответственнее был Розанов в аналогичной ситуации. В «Мимолетном», под датой 17.II.1915, читаем (цитирую в сокращении): «Все 1) так хорошо писали, 2) были так учены, 3) графы, князья, профессора, поэты,

<sup>1</sup> Цит. по: Сидоров Е. О Варламе Шаламове и его прозе / Огонек, 1989, № 22. С. 14.

<sup>2</sup> Чередниченко Т. Радость (?) выбора (?) / Новый мир, 1999. № 1. С. 128.

журналисты, — больше всего журналисты...удивляться ли, что все стало ПРОВАЛИВАТЬСЯ. Ну, радуйся «наше подполье». Несчастные...О, несчастные, несчастные, несчастные!!!

(утро, после кофе)»<sup>1</sup>.

Думаю, розановское «размышление о ходе русской литературы» (подзаголовок «Тысячелетней пирамиды») актуально до сих пор.

Но кое-что и устарело. Так, патриотизм автора статьи иному современному читателю покажется слишком наивным, вышедшим из моды. И чувство боли за Россию, за ее грядущие судьбы, пронизывающее все «духовное завещание» мыслителя, как-то выветрилось, притупилось у внуков и правнуков. Но все-таки — не у всех и каждого. И к тому же мы — не последние в череде поколений...

### **В. Г. Короленко. «Война, отечество и человечество» (1917)**

В ракурсе нашей темы определенно заслуживает внимания статья В. Г. Короленко, вынесенная в название этой главки. По ряду важнейших жанровых признаков, таких, как экзистенциальная итоговость, концентрированность смысла, публицистическая адресность и др., она вполне вписывается в разряд «духовных завещаний». Некоторым отклонением от типа можно считать лишь то, что статья рассчитана, в первую очередь, на современников автора. По существу, это обращение, воззвание писателя-гуманиста и общественного деятеля к нации. В то же время вся статья пронизана тревогой о будущих поколениях, так что имплицитно и они входят в круг ее адресатов.

У названной статьи весьма драматичная судьба. Написана она была в июле-августе 1917 года, можно сказать, на закате жизни писателя (умер в декабре 1921 года). Подзаголовок гласил: «Письма о вопросах нашего времени». Центральное место в работе занял вопрос: Как общими усилиями остановить «войну всех против всех» (Первую мировую войну, уже унесшую к тому времени миллионы человеческих жизней)? Опубликованная сначала в газете, а затем неоднократно — отдельной брошюрой, работа вызвала широкий общественный резонанс. Одним из ее читателей стал В. И. Ленин, который в письме к А. М. Горькому от 15 сентября 1919 года дал резко отрицательную оценку брошюре Короленко и той идейной позиции, с которой она была написана. Этот критический отзыв на

<sup>1</sup> Розанов В. В. Мимолетное. М.: Республика, 1994. С. 19.

долгие годы затмил само содержание брошюры. Впрочем, саркастическую ленинскую перефразировку одной благонамеренной строчки Короленко сегодня знают абсолютно все: интеллигенция кадетской и т. п. ориентации — «на деле это не мозг [нации], а г...»<sup>1</sup>. Вторичная встреча «Войны, отечества и человечества» с русским массовым читателем состоялась уже в перестроечные (1991) и постперестроечные (2002) годы.

Все усилия Короленко концентрировались на том, чтобы максимально развить успех Февральской (буржуазно-демократической) революции — и тем самым исключить возможность перерастания империалистической войны в гражданскую, в революцию социалистическую, тогда еще только маячившую на горизонте в виде грозного призрака. Ленин, как мы знаем, занимал прямо противоположную позицию. Этим объясняется исключительная резкость тона его отзыва, еще и сейчас шокирующая историков<sup>2</sup>. Отсюда понятна также перекличка статьи Короленко с нашим временем: мнение о том, что «если бы за Февралем не последовал Октябрь, Россия была бы «нормальной» страной», часто можно услышать и сегодня.

Как мыслил писатель развитие дела Февральской революции? В тех конкретных исторических условиях это для него означало: поддержать Временное правительство; пойти на классовый мир внутри страны, выступить в едином порыве в защиту Отечества на германском фронте. В те дни Временное правительство России призвало борющиеся стороны заключить мир без аннексий и контрибуций. Для Короленко это был наглядный образец совпадения патриотизма и общечеловеческого единения, патриотизма и интернационализма, — хотя он подспудно и ощущал утопизм этой благой идеи, ее неосуществимость на практике.

История России пошла не «по Короленко», а «по Ленину». Но все-таки пафос короленковской статьи, на мой взгляд, не исчерпывался конкретной тогдашней политической ситуацией. Писатель выдвинул идею «защиты Отечества» не только в буквально-практическом, но и в принципиальном, идейном смысле. Причем противников идеи Отечества (национального единства, национальной государственности, животворного и неодолимого чувства патриотизма) он видел не только и не столько в непримиримых про-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 51. С. 47–48.

<sup>2</sup> См.: Короленко В. Была бы жива Россия! Неизвестная публицистика. 1917–1921. С. 347.

водниках классового подхода («Пролетарии не имеют отечества» и т. д.), сколько в представителях либеральной и демократической интеллигенции. В этой среде, констатировал он, возник «предрассудок против отечества». Последний «состоит в том, что между отечеством и человечеством есть непримиримое противоречие, что можно служить человечеству помимо отечества, что для этого нужно даже отказаться от него»<sup>1</sup>.

Надо ли напоминать, насколько укрепился этот предрассудок в той же среде в наше время — эпоху интенсивнейшей глобализации, имеющей своих многочисленных адептов внутри любых, прежде суверенных, наций? В этих новых драматичных и даже трагичных исторических обстоятельствах защита, вслед за Короленко, понятия и реальности национальных отечеств приобретает особую значимость и особый смысл.

По мысли Короленко, грядущее братство всех народов может сложиться только как союз отечеств, «отечество отечеств», которые «до сих пор ...остаются еще вершиной человеческих объединений»<sup>2</sup>. Признание это тем более знаменательно, что сам Короленко в статьях начала века демонстрировал пренебрежение к национальным взаимоотношениям, считая их малосущественными перед лицом общедемократических и общечеловеческих задач и ценностей<sup>3</sup>. Понадобился опыт двух войн и двух русских революций (1905–1907 гг. и Февральской 1917 г.), пропущенных через душу и сердце писателя, чтобы Короленко столь радикально изменил свои прежние взгляды и перешел на позиции защиты патриотизма (понимаемого им в обрисованном выше смысле).

Задача, однако, не в том, считал писатель, чтобы отгораживать свое отечество от других стран и мирового целого, чтобы пестовать и тешить национальную исключительность («шовинизм»). Задача настоящих, непоказных патриотов состоит в том, чтобы не покладая рук работать прежде всего на благо своих отечеств, на дело их гуманизации и демократизации, что стало бы реальным залогом осуществления союза свободных народов, общечеловеческого единения.

<sup>1</sup> Там же. С. 145.

<sup>2</sup> Там же. С. 146.

<sup>3</sup> См., в частности, его статьи: Несколько мыслей о национализме (Отрывок) (1901); [О патриотизме] (На запрос французского журнала «Revue des Revues» (1903) / Короленко В. Война пером. М.: Советская Россия, 1988. Сравни также: История моего современника. Ч. 2., гл. VIII.

Сегодня слова «Отечество», «Родина», «Единая Россия» и т. п. произносятся едва ли не чаще всех других. Звучат прямо-таки «короленковские» призывы — «Сделать Россию независимой, свободной и сильной». Тем, кто произносит эти слова не всуе, кто желает действительного их осуществления, нелишне было бы еще и еще раз продумать содержание «духовного завещания» В. Г. Короленко (а вместе с тем, конечно, и критические возражения его оппонентов).

Есть еще один поворот короленковской мысли, который хотелось бы выделить ради его сугубой важности и глубинной насущности. Это вопрос о коллективной ответственности за катастрофические бедствия огромного масштаба. Писатель имеет в виду, конкретно, Первую мировую войну, но здесь просматривается и более общая, методологически важная постановка проблемы. Вопрос об ответственности писатель решает с помощью эстетических категорий «трагедия», «трагическое». «Трагедией греки называли такое стечение грозных и печальных обстоятельств, — пишет он, — когда есть налицо страшная вина, влекущая наказание, но нет прямых виновников»<sup>1</sup>. Не означает ли это всепрощения? Думается, нет. Короленко против нахождения единственного, отдельного виновника («козла отпущения») и «мести» — пусть лишь идейной — ему одному, тогда как вопрос об ответственности контрагентов исключается. Признание тех или иных исторических событий трагедией национального или мирового масштаба знаменует, по Короленко, выход общественного сознания на уровень сверхидеологический, всеохватный, подлинно исторический. Осознание национальной трагедии предполагает «трагическую мудрость» судящих и коллективную ответственность за нее — согласно мере содеянного каждым из субъектов, деятелей.

Кстати, в Германии после Второй мировой войны такой подход дал свои благие плоды, не расколов, а объединив основную часть общества. В современной же России «короленковское» решение проблемы до сих пор считается чем-то совершенно невозможным, чуть ли не крамольным. И это, на мой взгляд, трагедия уже второго порядка, стократ усугубляющая первую, исходную.

### **Д. С. Мережковский. «Грядущий Хам» (1906)**

С некоторыми оговорками, полагаю, к жанру «духовных завещаний» может быть причислена и известная статья Д. С. Мереж-

<sup>1</sup> *Короленко В.* Была бы жива Россия! С. 129.

ковского «Грядущий Хам». Статья написана в 1906 году. Но она не забылась. Одно из свидетельств тому — публикация в 1996 году в журнале «Новый мир» литературно-критической статьи П. Басинского «Хам уходящий» с подзаголовком: «Грядущий Хам» Д. С. Мережковского в свете нашего опыта<sup>1</sup>. Развернутая публикация по случаю 90-летия отдельной статьи — явление неординарное. И не зря критик называет предмет своей публикации «безусловно самой знаменитой» статьей Мережковского<sup>2</sup>. Чем объяснить такую памятливость общественного сознания в отношении именно ее?

Комментатор констатирует: «Мережковский неоригинален. О «грядущем мещанине», «среднем европейце» писали Герцен и Леонтьев»<sup>3</sup>, а также Ницше, Шпенглер и другие известные мыслители, в частности, Ортега-и-Гассет. Все так. Но тогда, может быть, все дело в меткости заглавия, ставшего своего рода символом, мифологемой? Этого не отнять у Мережковского, но для объяснения — мало. Разгадка, скорее, — в сбывающемся пророчестве. Первая же фраза статьи (цитата из Герцена) звучит так: «Мещанство победит и должно победить...». В течение более чем 90 лет Хам Грядущий все явственнее становился сегодняшним, присваивающим себе современность и посягающим на будущее, на перспективу. Вот в чем суть. Ну, и написал о мещанине — хаме Мережковский как-то по-особому прочувствованно, талантливо.

Некоторые существенные признаки жанра «духовного завещания» в упомянутой статье отсутствуют. Можно ли говорить о «подведении итогов на закате жизни», если после этой публикации ее автор прожил еще 35 лет? И сам мыслитель, кажется, не имел такой внутренней установки: отправить потомкам свое резюмирующее «послание». Он отдавал его на суд современников.

Не оспаривая этих очевидных фактов, подчеркну, однако, что в некоторых случаях отбор наиболее важных и емких «посланий в будущее» осуществляют не автор текста и не его современники, а позднейшие, последующие поколения. Им виднее, что по меркам иных времен заслуживает внимания, и это они наделяют определенный текст статусом «духовного завещания». История «Грядущего Хама» — именно такого рода. В данном случае, видимо, следует говорить о некоем варианте, видовой модификации жанра.

<sup>1</sup> См.: Новый мир, 1996. № 11.

<sup>2</sup> Там же. С. 215.

<sup>3</sup> Там же. С. 213.

То, что «религия современной Европы — не христианство, а мещанство»<sup>1</sup>, для Мережковского вполне очевидно. «...Прежде бывали в истории изверги..., — писал он, — теперь уже не изверги, а люди как люди. Вместо скипетра — аршин, вместо Библии — счетная книга, вместо алтаря — прилавок. Какая самодовольная пошлость и плоскость в выражении лиц!...Откуда взялись... эти торжествующие хамы?...Да, со времени Герцена и Милля мещанство сделало в Европе страшные успехи»<sup>2</sup>. Источником мещанства Мережковский считает дух позитивизма, практицизма, ограничение человеческих запросов уровнем умеренной сытости, «чечевичной похлебки», а также недоразвитость личностного начала, приводящего к слипанию посредственностей в некое подобие «паюсной икры». Вирус этой болезни, однако, не знает границ, он успешно размножается и на Западе, и на Востоке (Китай, Япония). С этой угрозой, предостерегал вместе с Герценом Мережковский, придется столкнуться и будущему социализму. В свое время рост материального благосостояния умиротворит революционный порыв масс, заземлит их. Такие опасения высказывались, подчеркну, задолго до построения реального социализма, и они, надо признать, потом в немалой мере подтвердились.

Мыслитель ставит вопрос: может ли избежать омещанивания, духовного оскудения Россия? Он отвечает на него утвердительно, возлагая все свои надежды на интеллигенцию — детище реформ Петра. «Беспочвенность» русской интеллигенции представляется ему ее счастливым преимуществом, свидетельством возвышенного идеализма прослойки образованных людей. «Интеллигенция, доведенная до конца своего, — полагает Мережковский, — придет к религии»<sup>3</sup>; но не к традиционному православию, а к обновленному христианству «Третьего завета». О крахе иллюзий Мережковского и его группы на этот счет уже говорилось выше, в связи с интерпретацией статьи В. С. Соловьева о Лермонтове. Поэтому перенесем свое внимание на другие моменты «Грядущего Хама», вышедшие из тени и особенно ярко обозначившиеся «в свете нашего опыта».

Говоря о культурной Европе, Мережковский признает, что влияние мещанства сказывается даже на гениях. «...Даже великие отшельники европейского гения, только что, выходя из круга лич-

<sup>1</sup> Мережковский Д. «Большая Россия». Избранное. Л. 1991. С. 29–30.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.



ной культуры, касаются общественности, — теряют свое благородство, пошлеют, мелеют, истощаются, как степные реки в песках»<sup>1</sup>. Но почему, спрашивается, эта закономерность или тенденция не должна действовать и в России? Она и действует, соглашается мыслитель, но только в пределах собственно культуры (уровень которой, увы, низок). Но общественная жизнь русской интеллигенции есть нескончаемая трагедия, и это уберекет ее представителей от опошления. Тут уже не до мещанства; как говорится, «не до жиру, быть бы живу!»<sup>2</sup>.

Как показал исторический опыт, подобные упования оказались слишком прекраснотушными. Не только определенная часть народа, массы, но и значительные слои российской интеллигенции оказались подверженными вирусу мещанства. Более того, как раз интеллигенция заражалась им первой, затем уже инфицируя, вольно или невольно, самые широкие и разнообразные общественные круги.

Интеллигенция — в этом Мережковский прав — огромная сила. Но всегда ли она является обладателем высокой духовности и, так сказать, гарантом ее? Вопрос до сих пор не решенный, но ждущий своего решения. За абстракциями следует видеть суровые реалии эпохи, конкретное состояние общественных слоев, групп и, конечно, действительный уровень их сознания.

Чем дальше в прошлое уходит эпоха, породившая «духовное завещание» Д. С. Мережковского, тем становится яснее, что перебороть тенденцию омещанивания интеллигенции и народа можно, лишь черпая силу, подобно Антею, от родной земли, от богатейших, животворных традиций отечественной и мировой культуры.

2005

---

<sup>1</sup> Мережковский Д. «Больная Россия». Избранное. Л. 1991. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 33.

**«РАЗРУШЕНИЕ ЭСТЕТИКИ»  
В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ  
Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО:  
ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ**

Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский (1853–1920) известен как крупный представитель психологического направления в русской науке о литературе конца XIX–начала XX веков. Ученик и последователь А. А. Потебни, продолжатель его учения о языке и мышлении, словесном художественном творчестве, он всегда находился как бы в тени от силуэта своего учителя — бесспорного лидера направления, учёного с мировым именем. Но, как становится всё очевиднее со временем, сам он — фигура отнюдь не эпигонская, а вполне самостоятельная. Овсянико-Куликовский — учёный удивительно многосторонний. И в каждой из областей своей деятельности он оставил заметный след, положив начало или содействуя развитию научных направлений, интенсивно разрабатываемых и в наши дни.

Если бы даже «классические» труды видного потебнианца по истории литературы и общественной мысли России не были им написаны, он всё равно остался бы в истории науки как крупный лингвист и востоковед, знаток древних и новых языков, памятников индуизма, зороастризма и др. Имя Овсянико-Куликовского по праву занимает достойное место и в истории отечественной психологической науки. Его работы о психологии понимания, природе чувств, о различных аспектах психолингвистики не утратили своего значения и по сей день. Вместе с рядом других учёных Овсянико-Куликовский стал основоположником специфической отрасли науки, находящейся на стыке психологии, искусствоведческих дисциплин и эстетики: психологии художественного творчества. (Последняя одной своей стороной примыкает к общей теории творчества, а другой — к психологии искусства, как часть к целому). О возросшей актуальности данной области исследований напоминать особо, думаю, излишне.

Но и это ещё не всё. Увлечённо занимаясь вопросами языка и мышления, Овсянико-Куликовский не мог не вторгнуться своей пытливейшей мыслью в те сферы культуры, с которыми язык и мышление теснейшим образом связаны в процессе своего формирования и исторического развития. Это — мифология, ранние формы религии, традиционные обряды и культы, фольклор, эпос разных народов и др. Позитивизм, составлявший общую основу мировоз-

зрения и научной методологии учёного-потребителя, стремился, как известно, максимально сблизить естествознание и гуманитаристику. Областью их самого тесного сопряжения становятся социология, социальная психология, этнопсихология. Во всех этих научных дисциплинах Овсяннико-Куликовский был весьма сведущ, он внёс значительный вклад в их развитие. Овсяннико-Куликовский широко использовал, особенно в поздний период своего творчества, достижения отечественной культурно-исторической школы, представленной именами А. Н. Пыпина, А. Н. Веселовского и ряда других видных учёных. Интуитивно чувствуя, что психологические и социокультурные исследования, проводимые порознь, обособленно, становятся чем-то односторонним, узким, малопродуктивным, он стремился к синтезу «внешнего» (культурно-исторического) и «внутреннего» (психологического, социально-психологического) измерений при изучении явлений культуры.

В свете сказанного выше, думается, уже не будет выглядеть преувеличением характеристика этого видного последователя А. А. Потебни как крупного, широкообразованного культуролога, весьма чуткого к запросам времени, к сдвигам в общественном сознании и к новым веяниям в методологии наук.

Важной отличительной чертой Овсяннико-Куликовского как культуролога был постоянный, неослабевающий интерес его к проблеме национального и межнациональных процессов (нация, национальная психология, национально-культурная самобытность, совмещение двух и более национальных идентификаций в одном субъекте, национальное и общечеловеческое и т. п.)<sup>1</sup>. А если к этому прибавить, что свою «Историю русской интеллигенции» учёный выстроил в ракурсе эволюции «чаадаевских настроений» — тех самых, которые стали «идеологией перестройки» в России конца XX века, то придётся признать, что Овсяннико-Куликовский — культуролог умел верно ставить диагноз болезни, хотя, случалось, и недооценивал серьёзность и трудноизлечимость недуга<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Он жил и творил в пограничье русской (общероссийской) и украинской культур, в зоне их активной дифференциации и взаимодействия. Его наследие — неотторжимая часть как одной, так и другой культуры одновременно. Но свершилось это не само собой, а благодаря неподдельной любви Овсяннико-Куликовского к обоим братским народам, благодаря особой чистоте и искренности его «этнических» переживаний, неизменной корректности, тактичности всех слов и дел учёного в деликатнейшей области межнациональных, межкультурных отношений.

<sup>2</sup> Кстати, Д. Н. Овсяннико-Куликовский с 1913 по 1918 год был соредактором журнала «Вестник Европы», придерживавшегося западнической ориентации. А генетически

Что можно сказать, однако, о степени изученности, освоённости наследия Д. Н. Овсяннико-Куликовского? Отвечая на этот вопрос, оптимисты перечисляют ряд существующих книг, глав в коллективных трудах, статей об Овсяннико-Куликовском, и будут правы — по своему. Между тем, в недавно вышедшей историко-эстетической монографии отмечено и иное. «В «Лекциях по истории эстетики» (под ред. М. С. Кагана, ЛГУ, 1973–1980. — В. К.), — пишет Л. Я. Курочкина, — русская психологическая эстетика рассмотрена незаслуженно поверхностно»<sup>1</sup>. Фрагмент упомянутого издания, посвящённый Овсяннико-Куликовскому, служит тому весьма красноречивым подтверждением. Текст состоит всего из пяти абзацев, в которых я насчитал шестнадцать негативных эпитетов, относящихся к характеризованному учёному, его творчеству и применяемой им методологии. Комментарии, как говорится, излишни.

Другой современный комментатор трудов учёного, Ю. Манн, хотя и относится к своему герою без предвзятости, но говорит о нём в великодушно-снисходительном тоне. «Оглядывая деятельность Овсяннико-Куликовского в целом, — пишет он, — следует сказать, что хотя его теоретические позиции, как правило, давно превзойдены современной наукой, читатель всё же найдет в его работах огромное количество интересных и тонких разборов, выводов и замечаний»<sup>2</sup>. — Ой ли? Так ли уже и «превзойдены»? Подобное можно было, пожалуй, сказать об Овсяннико-Куликовском как представителе психологического направления в отечественном литературоведении, и то — *если бы* кто-либо изучил и осмыслил это научное направление с той степенью глубины и обстоятельности, какой оно заслуживает. О ряде других аспектов наследия Овсяннико-Куликовского можно сказать лишь то, они ещё ждут своих исследователей.

Хочу обратить внимание на одну нестыковку, присутствующую в литературе об Овсяннико-Куликовском. Н. В. Осьмаков называет трёхтомную «Историю русской интеллигенции» (1903–1910, 4-я

---

западничество связано с пресловутыми «чаадаевскими настроениями». Как согласуется «западничество» учёного с его критикой чаадаевщины? с его уважением ко всему «органическому», национально-самобытному? — Современному читателю это может показаться странным, парадоксальным. Но западничество Овсяннико-Куликовского качественно отличается от нынешнего расхожего, прагматически примитивизированного.

<sup>1</sup> Курочкина Л. Я. Русская эстетика: методологические проблемы, поиски, решения (конец XIX – начало XX в.). Воронеж, 1996. С. 130.

<sup>2</sup> Манн Ю. Овсяннико-Куликовский как литературовед / Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. Т. 1. М. 1989. С. 23.

часть — 1911–1914, не закончена) «последним трудом учёного»<sup>1</sup>. И лишь вскользь, совсем в другой связи им отмечено, что «последние два года 1919–1920 Овсяннико-Куликовский жил в Одессе, работая над «Воспоминаниями»...»<sup>2</sup>. Но вот в 1989 году выходит в свет двухтомник Овсяннико-Куликовского, включающий в себя и «Воспоминания» (1-е изд. — 1923), и Ю. Манн, автор предисловия, повышает «рейтинг» этого произведения следующим замечанием: «Последние годы жизни Овсяннико-Куликовский работал над мемуарами. Незаконченная эта книга принадлежит к его лучшим произведениям; в ней сочетается широкая обрисовка идейной и научной атмосферы последней трети XIX века (и начала XX столетия тоже. — В. К.) с точностью и колоритностью портретных характеристик»<sup>3</sup>. «Воспоминания» — действительно последняя, итоговая работа Овсяннико-Куликовского. И в столь высокой оценке её содержания автор этих строк вполне солидарен с Ю. Манном.

Особое внимание привлекает первая глава «Воспоминаний» под названием «Личное (Опыт психоанализа)». Я бы определил жанровую форму этой главы как некий аналог автореферата — только резюмирующего не содержание диссертации, как обычно, а весь корпус трудов учёного. В хорошем реферате, как правило, с особой чёткостью выделены основные идеи проделанных исследований, обозначено их концептуальное ядро.

Овсяннико-Куликовским была разработана и в доступной форме изложена целостная культурологическая концепция. Она формировалась под воздействием противоречивых идейных тенденций своего времени. При переходе от XIX века к XX-му остро ощущалось противоборство умонастроений оптимизма и пессимизма. Позитивизм (а именно он лежал в основе культурологической концепции Овсяннико-Куликовского) предполагал веру в науку, разум, в общественный прогресс, и по своей главной интенции был оптимистичным. Но проявившиеся к тому времени признаки кризиса европейской культуры давали немало поводов и для пессимистических обобщений. Разрешить это противоречие стремились многие. Концепция Овсяннико-Куликовского была одной из таких попыток.

---

<sup>1</sup> *Осьмаков Н. В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н.Овсяннико-Куликовский. М.: Просвещение, 1981. С. 79.

<sup>2</sup> Там же. С. 17.

<sup>3</sup> *Манн Ю.* Овсяннико-Куликовский как литературовед / *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы. В 2-х т. Т. 1. М. 1989. С. 23.

Главные свои надежды учёный возлагал на союз науки и высокой, обновленной морали («гуманности»). Вместе с тем анти-метафизическая, антифилософская направленность позитивизма всё больше ощущалась самими его приверженцами как ограниченность, зияние, как лишённость прочной опоры в коренных началах бытия и духа. Отсюда возникало весьма сочувственное отношение к деизму людей науки, признание (вне науки) прав религии. Важные место и роль в обеспечении общего прогресса отводились «человековедению», в лице, с одной стороны, научной психологии, а с другой — искусства, художественного творчества.

Культурологическая концепция Овсяннико-Куликовского несла на себе печать драматизма, в ней бурлила энергия серьёзных внутренних напряжений. Главных проявлений драматизма было два. Первое: обострённое, концентрированное внимание автора к оппозиции «норма/анормальное (патологическое)» в психике отдельной личности, в социуме, в культуре. Проявление второе состояло в радикальном антиэстетизме Овсяннико-Куликовского. Знаменитая триада «Истина — Добро — Красота» является, полагал он, устарелой и ложной, неправомерно возвеличившей красоту.

Из этой самой общей, отдельными мазками набросанной характеристики концепции Овсяннико-Куликовского становится ясным следующее. Его концепция составляет довольно специфичную часть общей рефлексии по поводу социокультурного кризиса рубежа XIX–XX веков. Затронутые учёным проблемы продолжают оставаться актуальными и сейчас, почти столетие спустя после его кончины. Исходя из этого, культурологическая концепция Овсяннико-Куликовского, её внутренняя логика, аргументация и выводы заслуживают, на мой взгляд, более конкретного, более детального рассмотрения.

\* \* \*

Исходным пунктом размышлений Овсяннико-Куликовского о судьбах культуры и всего человечества стали вопросы морали. Без серьёзного пересмотра сложившихся взглядов на сущность морали и морального регулирования она не сможет, считал учёный, успешно выполнять своё высокое предназначение.

В моральных оценках слишком много релятивного, связанного с сочетанием определённых обстоятельств, мотивов и т. п. (Так, человека, совершившего убийство, по совокупности конкретных

условий и преследуемых целей в целом ряде случаев можно оправдать. Примеры: герой войны; участник дуэли; тираноубийца и др.). Как же, спрашивается, спасти, сохранить от девальвации абсолютное в критериях морали? По мнению автора «Воспоминаний», этого можно достичь путём переноса акцента с мотивов на объективное деяние («факт»), оценка которого более однозначна, внеситуативна. (Убийство — всегда зло, даже если субъект совершил его ненамеренно и не является преступником по сути своей). При таком подходе, считает автор, нетерпимость ко злу не притупляется, не смягчается, не распыляется.

Чисто социологическая (субъект — субъектная, «диалогическая») трактовка морали, считает Овсяннико-Куликовский, ведёт к истолкованию репрессии в отношении преступника как «возмездия», «наказания» субъектом субъекта за причинённое зло, своего рода «мести». То, что субъектом, вершащим возмездие, выступает всё общество в лице своих государственных, правовых органов, является не смягчающим, а отягощающим обстоятельством: общество, государство становится на один уровень с преступником и «мстит» ему. Нужен иной, более высокий и гуманный взгляд на эту проблему, усматривающий в справедливой репрессии ограждение общества от преступных поползновений субъекта и лишение потенциального преступника средств, с помощью которых он мог бы творить зло.

Считать предметом моральной оценки только действия субъекта (человека) вменяемого, обладателя свободы воли, было бы, считает учёный, непростительной ошибкой. Нравственной оценке, нравственному суду подлежат и поступки стихийные, иррациональные, «звериные» (например, действия маньяков). Таким образом, область моральных оценок должна быть расширена, с включением в неё всего, наносящего ущерб личности и социуму, самой человечности.

Понятие морального зла, согласно такому взгляду, является лишь частным случаем мирового зла. Зло имманентно миру природы.

Мораль должна опираться на разум, который познает единство космоса. Нормы морали уходят своими корнями в универсальные законы, которым подчиняется весь космос. Таково основание «высшей человеческой морали». Благодаря такой перестановке акцентов разум и мораль ещё теснее сближаются друг с другом, обнаруживая свою принципиальную общность, «единосущность».

Самое ядро взгляда Овсяннико-Куликовского на проблемы морали можно выразить следующим образом. Мораль — критерий

человеческий, она стоит на страже человеческого бытия и «уровня гуманности». Мораль и должна оставаться антропоцентричной, но лишь — по своей направленности, функциям. По своим основаниям она космична. Нужна расширительная трактовка морали. Расширительная в сторону показа её онтологических основ, и преодоления таким путём элементов субъективизма, релятивизма.

Однако, что осложняет нравственный прогресс человечества, что тормозит, затрудняет его? Ответить на этот вопрос можно, лишь уяснив себе культурологическую концепцию Овсяннико-Куликовского как некое системное целое. Роль главных устоев концепции играют следующие положения.

Как в биологической науке (и медицине), так и в теории и истории культуры центральное место занимают оппозиции «норма/патология», «здоровье/болезнь». Причём, анормальное, патологическое, болезненное играет, пожалуй, даже более фундаментальную роль, чем его гармоническая противоположность.

В качестве обоснования и развития этой идеи автором предложена такая периодизация ретроспективы «человека разумного». Начальный, базисный этап — зверство, животное состояние. Следующий период, охватывающий львиную часть исторического времени, культурной эволюции — это период становления человечества, его предыстория. Длительный этот этап исполнен, во-первых, атавизмов зверства («дурная наследственность»), во-вторых, «болезней роста», в-третьих — проявлений регресса, вырождения. Поэтому его можно назвать, по примеру Э. Ренана, периодом сумасшествия, безумия человечества. И только на этапе новейшей истории начинает доминировать прогресс как особая форма развития, как свидетельство утверждения главных атрибутов человечности — разума и морали. Фактически, всё становление человечества есть процесс выздоровления, выхода из безумия.

Картина, нарисованная Овсяннико-Куликовским, не только беспощадна в своей реалистической правдивости, но и имеет явный уклон в сторону негативистского взгляда на человеческое прошлое. Иллюстративного материала у автора, специально изучавшего эпохи дикости, варварства, ранней и зрелой цивилизации, древние обычаи и ритуалы (подчас невероятно жестокие), хватало с избытком.

Тем не менее, взгляд в будущее человечества у Овсяннико-Куликовского достаточно оптимистичен. Ибо, как ни велики и сильны рецидивы прошлого зверства в настоящем, как ни остры болезни



роста и регрессивные тенденции, — разум (наука) и мораль (человечность), упрочив свой союз и узы взаимопроникновения, способны, в чём он был убеждён, преодолеть, обезвредить со временем большинство негативных проявлений.

Наиболее впечатляющий образец соединения научности и гуманности в деле «врачевания» отдельных людей и всего общества являет собой, по мысли учёного, медицина, в частности — психиатрия. Современная жизнь человечества, современная культура также полны болезненных и патологических проявлений — неврозов, психозов и т. д.; их надо мудро и гуманно лечить, опираясь на завоевания науки и критерии высокой человеческой морали.

В своей культурологической концепции Овсяннико-Куликовский стремится избежать опасности утилитаризма, сопутствующей обычно позитивистской методологии. Он пишет: «...Человечество давно уже пришло к признанию морального блага, как и блага интеллектуального, то есть «Добра» и «Истины», за нечто самоценное и самодовлеющее, в самом себе заключающее оправдание своей общепризнательности»<sup>1</sup>. Нетрудно заметить, однако, что само это высказывание внутренне противоречиво. Самоценность — самоценностью, а всё же над нею возвышается критерий блага. В этом смысле можно сказать, что Овсяннико-Куликовский возрождает платоновскую традицию, платоновскую иерархию понятий, в которой идея блага занимала верховное место. С той, правда, разницей, что у отечественного учёного общую основу науки и морали составляет не идея в платоновском смысле, а человеческая психология, приведённая к определённой мере — мере телесного и душевного здоровья. Она и есть то «благо» для Овсяннико-Куликовского, которому соподчинены такие сферы культуры, как наука и мораль.

Красота же, согласно взглядам учёного, — это чисто субъективная видимость, не вытекающая из сущности предмета, не укоренённая в нем. Она есть форма одобрения соответствующих объектов, опосредованная действием разного рода социальных факторов. Последние меняются при переходе от одного социума к другому, от эпохи к эпохе. Красота, стало быть, целиком состоит «из условностей и фикций»<sup>2</sup>. И если за калейдоскопической сменой представле-

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания / Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. Т.2. М. 1989. С. 341.

<sup>2</sup> Там же. С. 342.

ний о красоте всё же можно разглядеть некую детерминирующую основу, некоторую объективную логику, то ею может быть лишь эволюция половых чувств — биологических по природе и социально — изменчивых по форме своего проявления. Поэтому следует «водворить её (красоту. — В. К.) на место жительства, — в область костюмов, шляпок, причёсок, украшений, безделушек, румян, белил и т. д. и т. д.»<sup>1</sup>.

Далее учёный производит довольно логичное умозаключение. Если красота сугубо социальна и аксиологична, если она безнадёжно релятивна и субъективна, то, как не имеющая объективного значения, она должна быть устранена, отброшена на периферию человеческого бытия, да и бытия вообще. В знаменитой «триаде» ей не место.

Отношения красоты с моралью ещё более драматичны, чем с истиной. Красота, по мнению Овсянико-Куликовского, чаще всего сопутствует проявлениям индивидуальной и социальной патологии («болезнь», кризис...), морального зла. Это — не случайные совпадения, считает учёный, тут есть какая-то скрытая закономерность<sup>2</sup>. Указанная закономерность с особой силой проявляется в искусстве.

Отсюда — не только не скрываемое, но даже афишируемое Овсянико-Куликовским его «психологическое интеллектуальное чувство отвращения к эстетике». «...Я всеми фибрами ума и чувства постиг всю пустоту и всю ненужность пресловутой категории «Прекрасного», «Красоты» в её применении к искусству»<sup>3</sup>. «...К ней я стал чувствовать род интеллектуального презрения и морального отвращения...»<sup>4</sup>.

Так, следуя логике своей культурологической концепции, Овсянико-Куликовский становится яростным гонителем красоты, отрицателем самого этого понятия. А вместе с нею — по существу,

---

<sup>1</sup> Овсянико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. С. 342.

<sup>2</sup> Феномен «красоты зла», «привлекательности зла» давно известен эстетикам. Ф. Шиллер в ряде своих статей конца XVIII века, посвящённых соотношению эстетического и этического начал, даже вывел нечто вроде обратно-пропорциональной зависимости: «чем экстремально-ниже поступок на весах морали, тем более выигрывает он в эстетическом впечатлении». Овсянико-Куликовский лишь придаёт этому небеспопеченному, но всё же не безусловному утверждению универсальное значение, статус прочно установленной закономерности.

<sup>3</sup> Овсянико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. С. 341.

<sup>4</sup> Там же. С. 342.

всей проблематики эстетической науки, эстетического измерения бытия вообще.

Какие возражения можно выдвинуть против столь откровенной «каллофобии» и «эстетикофобии»?

1. В действительности (вопреки позитивистской теории) красота не в меньшей степени, чем мораль, укоренена в фундаментальных закономерностях космоса. Поэтому Овсянико-Куликовский был вправе и в эстетической сфере произвести пересмотр, аналогичный тому, который он осуществил применительно к морали (т. е. постараться исправить имевшийся в ней социально-аксиологический крен и выявить её глубинные онтологические основания). К сожалению, он этого не сделал, принципиально отвергнув такую возможность.

2. О статье Д. И. Писарева «Разрушение эстетики» (1865) Овсянико-Куликовский отозвался так: «Я и раньше уже думал или, вернее, чувствовал, что Писарев был прав...»<sup>1</sup>. Писаревское же отрицание эстетики во многом определялось его пренебрежительным отношением к форме. Овсянико-Куликовский, примкнув к традиции Писарева, повторил эту ошибку своего предшественника. О том, что вся психологическая школа А. А. Потебни проявила недооценку категории формы, а в связи с этим — и особой «эмоции формы», писал Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства». В позднейших публикациях, посвящённых Овсянико-Куликовскому, этот упрёк повторен многократно.

3. В позитивистской по своей основе культурологии и психологии творчества Овсянико-Куликовского отчетливо выражена рационалистическая тенденция. Это она побуждала учёного ставить на первое место в творчестве мышление (понятийное и образное), а для чувств, эмоций искать особое, приватное место. Эстетическое наслаждение Овсянико-Куликовский считал модификацией интеллектуального удовлетворения, вызываемого полноценным образным мышлением. Самостоятельный характер эстетического чувства им отрицался — в сущности, бездоказательно и напровамерно.

4. В эстетической сфере всегда существовала возможность абсолютизации красоты в ущерб другим, более или менее контрастным по отношению к ней, эстетическим качествам. Когда в ходе исторического развития такое становилось реальностью, возникала

<sup>1</sup> Там же. С. 341.

энергия противодействия подобной тенденции, и в результате происходило расширение, обогащение соответствующего понятийного аппарата. Эта, в общем, продуктивная закономерность получила у Овсяннико-Куликовского своё слишком крайнее выражение, вылившись в полное отрицание категории красоты (прекрасного) и в дискредитации самой эстетики.

5. Ход мыслей учёного был таков: «раз красота способна вступать в союз с нравственным злом — долой красоту.» Таков ультрарадикальный вывод. — Увы, его основу составляет явное морализаторство. Пусть весьма благое по замыслу (как и у Платона в его отношении к «искусству образов», «подражаний»), но — морализаторство.

Мир без красоты, мир, лишённый эстетического измерения вообще, — этот идеал учёного-позитивиста ныне, с учётом опыта техногенной цивилизации XX века, выглядит отнюдь не привлекательным, скорее пугающим и отталкивающим.

Для опровержения эстетикофобии Овсяннико-Куликовского вовсе не обязательно рисовать в своём воображении мрачные картины антиутопий. Отказ от эстетического измерения мстит за себя теоретику уже тем, что делает его безоружным и несостоятельным в объяснении сложных человеческих характеров, парадоксально-противоречивых натур.

Об этом свидетельствует сам текст «Воспоминаний» учёного-потребителя. В параграфе «Интерес к преступному» (из «Опыта психоанализа») даётся перечень целого ряда исторических личностей, настолько внутренне притворчивых, что приведение их достоинств и отрицательных черт к общему знаменателю становится чем-то трудноосуществимым. Вот этот ряд: Пугачёв, Стенька Разин, Иван Грозный, Пётр Великий, Наполеон. Кто они для Овсяннико-Куликовского? «Психологически и морально они в моих глазах преступники...»<sup>1</sup>. Единственное, что отличает их от заурядных «разбойников с большой дороги», так это превеликий масштаб совершённых ими преступлений, злодейств. За них они должны отвечать уже не перед обычным судом только, как прочие, а перед всем человечеством. «Наполеон — гениальный авантюрист, повинный в неисчислимых смертях и бедствиях... И у меня в отношении к ним и им подобным моральное отрицание явно развивается в направлении к уголовному осуждению»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. С. 312.

<sup>2</sup> Там же.

Насколько более сложными, разнокачественными, антиномичными, наконец, выглядят те же персонажи, но в изображении Пушкина, Лермонтова, Толстого других гениальных художников-мыслителей!

«Герои байронического пошиба...сколько помню, далеко не пленяли моего детского воображения, не становились «моими» героями, — и я не любил соответственных игр «в разбойники»<sup>1</sup>, не без гордости констатирует Овсяннико-Куликовский. — Отрадно, что невинные соблазны детско-юношеского возраста столь счастливо миновали будущего учёного-позитивиста. Но они не миновали множества его сверстников. Более того, как раз натуры, склонные к романтике подобного рода, создали пресловутый «байронизм», составивший целый мощный пласт мировой и отечественной культуры. Культурологу освоить, осмыслить этот пласт совершенно необходимо; но как это сделать, если «байронизм» ему внутренне чужд, если он видит его только со стороны, не имея ничего хотя бы отдалённо с ним сходного в собственном душевном опыте?

Дистанцированием от байронизма как идеала (в постромантическую эпоху), пожалуй, ещё можно гордиться. Зато бедность детского воображения и рано достигнутая «правильность» — далеко не безусловное, не бесспорное благо. Да это, по существу, подтверждает и сам автор «Воспоминаний», повествуя о том, как его душа разрывается между интеллектуальным «интересом к аномальному», «интересом к преступному» и непреодолимым отворачиванием к «человеческому, слишком человеческому» (выражаясь языком Ницше).

«...Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — говорил Ф. М. Достоевский. Но всё-таки — не сужал. А изображал «человеческое» во всей его широте и противоречивости, нередко поистине парадоксальной. И, думается, не случайно художественный опыт Достоевского, мир его героев влекли к себе Овсяннико-Куликовского гораздо меньше, чем его же писательская публицистика (где всё высказано прямее, рациональнее).

Высоко чтимый Овсяннико-Куликовским В. Г. Белинский писал (кстати, тоже не соглашаясь с абсолютизацией красоты): «...Даже и о греческом искусстве нельзя сказать безусловно, чтоб целью его было одно воплощение изящества. Содержание каждой греческой

---

<sup>1</sup> Там же.

трагедии есть нравственный вопрос, эстетически решаемый»<sup>1</sup>. Знаменателен выход великого критика на проблему трагедии, трагического. Трагическое — традиционно эстетическая категория, которая предполагает, включает в себя противоречивое единство этического и эстетического начал. Отвергнув последнее и оставшись с одним этическим критерием в руках, Овсяннико-Куликовский, по сути, закрыл себе выход к проблеме трагического. С чисто моральной (или морально-правовой) точки зрения все трагические персонажи реальной истории и искусства — «преступники», и только.

Как видим, и в вопросе о соотношении эстетического и этического, искусства и нравственности мысль Овсяннико-Куликовского развивалась путями, в чём-то параллельными мыслям Платона. И так же, как в случае с Платоном, *постановка* этой сложнейшей и жизненно важной проблемы заслуживает бесспорного одобрения, тогда как предлагаемые *решения* выглядят явно упрощёнными, не адекватными подлинной глубине и «каверзости» выявленной дилеммы.

\* \* \*

К общей оценке культурологической концепции Овсяннико-Куликовского можно подойти по-разному, с разных сторон. Можно увидеть в ней прежде всего своеобразную реализацию позитивистской методологии — со всеми её частными достоинствами и органическими недостатками. А те же факты, но выстроенные несколько по-иному, станут свидетельством того, как учёный стремился преодолеть методологическую узость позитивизма, и как это ему порой удавалось. Возможны и другие подходы и оценки.

На мой взгляд, концепция эта особенно интересна и ценна как одна из исторических форм осознания оппозиции «культура / контркультура»<sup>2</sup>. С тем немаловажным дополнением, что выявленная дуальность спроецирована на всю историю культурного развития человечества, а также его современное состояние. За достаточно наивным, на первый взгляд, разграничением «здоро-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Речь о критике... Статья I / Белинский В. Г. Избранные эстетические работы. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1986. С. 67.

<sup>2</sup> См.: Давыдов Ю. Н., Роднянская И. Б. Социология контркультуры. (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М.: Наука, 1980; Нелидовская Л. З. Культурология. Учебное пособие. М. 1996. Гл. 6. Культура и контркультура; Кротоус В. П. «Дионисизм» в культуре и контркультурные тенденции / Маргинальное искусство. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1999, и др.

вых» и «болезненных» состояний, «нормы» и «патологии» в развитии человечества и человечности, просматривается принципиальное признание полярностей, полярных тенденций в культуре. Причём, более фундаментальное значение автором придано — в ретроспективном плане, как о том говорилось выше, — «анормальному» началу. (Для русской философско-эстетической и культурологической мысли XIX–XX веков это, скажем прямо, далеко неординарное явление). И только новейшее время да желаемое будущее мыслятся автором «Воспоминаний» как постепенное восторжествование «нормы» человечности.

То, что мысль о существовании внутренней нерасторжимой связи между нормой и патологией, культурой и контркультурой была высказана в столь открытой, определённой и недвусмысленной форме, имело огромное значение. Акцентирование Овсяннико-Куликовским этой связи в чём-то соответствовало наметившимся тенденциям его эпохи (Ф. Ницше, Ч. Ломброзо, З. Фрейд, М. Нордау и др.); в чём-то опережало научное мышление того времени, особенно гуманитарное. И даже сейчас, когда теме «полярность в культуре» посвящаются целые книги<sup>1</sup>, оно всё ещё не выглядит тривиальностью, — по крайней мере в России.

Наиболее последовательно (и успешно, научно-корректно) указанная идея была применена Овсяннико-Куликовским к материалу психологии и психиатрии, социологии и социальной психологии. «...Я уразумел, что именно тут, в этой клинике (клинике нервных и душевных болезней. — В. К.), спрятаны ключи к психологии «нормального» человека, — писал он, — и что также социолог найдет здесь много важного и поучительного. (...) Изучать социальную эволюцию и историю культуры, имея в виду только процессы экономического, правового, интеллектуального и морального развития и не обращая внимание на физические и душевные недуги человечества — значит слишком упрощать и суживать сложную и широкую задачу социолога, а может быть, даже исказить её...»<sup>2</sup>.

В области этики та же идея была реализована учёным лишь частично — менее последовательно и, так сказать, очагово. (В одобрительном смысле заслуживает быть упомянутым, в частности, разбор лермонтовского Печорина из «Истории русской интеллигенции»).

<sup>1</sup> См., например: Полярность в культуре (Альманах «Канун». Вып.2). Под общ. ред. и с предисл. Д. С. Лихачева. СПб, 1996.

<sup>2</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. С. 347.

В эстетической сфере данная закономерность — поляризация — тоже действует, но выявить и теоретически объяснить её Овсяннико-Куликовскому не удалось. Виной тому были ограниченность позитивистской методологии, непреодоленная власть рационализма, абстрактное морализаторство. Для представителя психологической школы — не парадокс ли? — легче оказалось отказаться от эстетического измерения вообще, чем, занявшись «подпольем», «человеческим, слишком человеческим», вскрывать суть этико-эстетических, трагических и вообще экзистенциальных парадоксов.

Но точно так же, как неотделимы и взаимозависимы норма и аномальное (патология), так же нераздельны истина и заблуждение. У больших, серьёзных учёных, к числу которых принадлежит Д. Н. Овсяннико-Куликовский, «моментов истины», научных прозрений во много раз больше, чем односторонностей, несогласованностей и просто ошибок (до конца не искоренимых никогда и по своему неизбежных). А ещё говорят, что у больших учёных даже их ошибки — не простые «ляпы», «недосмотры»; они смыслообусловлены и потому тоже поучительны.

Отнесёмся же и мы, изучая оригинальную культурологическую концепцию Овсяннико-Куликовского, с должным уважением и к бесспорным достижениям его научной мысли, и к заблуждениям учёного, тоже способным многое поведать нам, от многого предостеречь, многому научить.

2000

## «ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЕ. КНИГА О КНИГЕ» (ИЗБРАННЫЕ ОЧЕРКИ)

**Ростислав Сементковский — теоретик  
капиталистического реализма**

Книга «XIX век» вышла в качестве приложения к журналу «Нива». Неудивительно, что роль редактора журнала в ее создании была особая, в некотором роде — заглавная. Р. И. Сементковский, единственный из всех своих коллег, выступил автором сразу двух очерков, посвященных анализу основных тенденций развития России в последнее двадцатилетие XIX века. Первый из них освещал указанную тему в общем виде, второй прослеживал преломление



характерных для России того времени социально-духовных процессов в произведениях русской литературы.

Что нам известно о жизни, взглядах и творческой деятельности Ростислава Сементковского? В XXIX томе Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, вышедшем в 1900 году, ему посвящена небольшая, но достаточно информативная статья-заметка<sup>1</sup>. Кратко подытожим изложенные в ней данные.

*Сементковский Ростислав Иванович — писатель. Родился в 1846 г. в дворянской семье. Учился на юридическом факультете С.-Петербургского университета, там же некоторое время вел преподавательскую работу в области правоведения. С 1873 г. посвятил себя публицистической деятельности, печатался во многих журналах и газетах. В том числе в «Вопросах философии и психологии», «Историческом вестнике», «Ниве» (где вел ежемесячную рубрику «Что нового в литературе?»).* С 1897 г. — редактор «Нивы».

Сементковский был литератором разносторонним, он публиковал статьи по вопросам государственного права, политической экономии, внешней политики, по философии, эстетике, истории литературы и др. — В серии «Биографическая библиотека Павленкова» им написаны биографии Дидро, Бисмарка, Кантемира, Каткова и др. Сементковский — автор вступительных статей к целому ряду переводных книг, принадлежащих перу известных западноевропейских философов, социологов, историков, психологов. Он интересовался также положением «иностранцев» в России — поляков, евреев. В области внешней политики был одним из активных приверженцев и пропагандистов франко-русского союза.

Общая характеристика социально-политических воззрений плодовитого русского литератора рубежа XIX–XX веков, данная Словарем Брокгауза-Ефрона, такова: «Сторонник умеренно-прогрессивных начал, Сементковский — враг партийный крайностей и одинаково резко выступает как против Каткова, так и против сторонников идей 60-х годов. В противовес широким программам последних, он примыкает к теории «маленьких дел», как лучшего способа обоснования русской культуры на прочном, практически-осуществимом фундаменте».

<sup>1</sup> Современному читателю доступ к ней облегчен благодаря перепечатке в антологии «Опыт русского либерализма». М. 1997. С. 165–166.

Характеристику эту можно признать справедливой в первом приближении; более полная картина взглядов Сементковского, как она выражена в двух его очерках-обзорах, содержит ряд не отмеченных здесь аспектов и лейтмотивов.

Сементковский с самого начала заявляет, что его занимает не столько скрупулезное перечисление фактов и цифр, сколько проникновение в их дух и смысл; выявление того, как, в каком направлении и в силу каких причин движется жизнь. «Последние два десятилетия XIX века ознаменовались, по общему мнению, в России приостановкою в деле освобождения личности...» (151)<sup>1</sup>, — констатирует очеркист. Но он отнюдь не удручен этим обстоятельством. Взамен, говорит он, перед обществом открылась другая заманчивая перспектива : реально перестраивать и обустривать жизнь на тех самых началах, на которых Европа уже давно и успешно перестроилась, достигнув высокого уровня благосостояния. И если о чем-то все-таки остается сожалеть, так это о том, что «когда в 60-е годы открылось широкое поприще для применения духа предприимчивости, дух этот проявили иностранцы, инородцы, некоторые элементы, вышедшие из крестьянской среды» (155) — и мало кто еще.

В том, что российские реформы 60-х–90-х годов XIX века не дали ожидаемых экономических плодов, что процесс капиталистического хозяйствования либо не пошел, либо пошел в «диких», нецивилизованных формах, повинна прежде всего, считает очеркист, интеллигенция. «...Русская интеллигенция ... признает ... труд чиновника вообще, представителя либеральных профессий, затем, в деревне, — врача и народного учителя... Все виды производительного труда в тесном значении этого слова : сельское хозяйство, торговля, промышленность, ремесла, — все это не соблазняет интеллигенцию...» (207).

Пожалуй, Сементковский здесь несколько поступает истинной, умалчивая о достаточно многочисленной категории земских деятелей — агрономов, землеустроителей, статистиков и т. п.; но во многом его упрек был справедлив. «Не для ... будничной, тяжелой работы подготавливала себя интеллигенция. Она, как и главная ее составная часть, помещики, стремилась в города, на службу, на места,

---

<sup>1</sup> Основным источником, на который ссылается автор в публикуемых текстах, является издание: XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. Под общ. ред. Р. И. Сементковского. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1901. Цифры в скобках обозначают страницы этой книги.

щедро оплачиваемые, для того, чтобы в часы досуга дилетантствовать на поприще науки, литературы, искусства, и заниматься политикой в духе освобождения личности. Один вид освобождения личности ей был совершенно чужд : освобождение личности от мрака хозяйственного (предпринимательского. — В. К.) и всякого иного невежества» (152–154).

Определила ли вообще интеллигенция свое место в созидании нового общества и его экономики? Постановка вопроса, предложенная Сементковским, представляется вполне логичной и правомерной. (Кстати, невольно возникают ассоциации, так или иначе связанные с современным этапом истории России).

Сементковский заранее отводил возможные упреки в узком, плоском утилитаризме его позиции. И в самом деле, он был озабочен не просто увеличением числа интеллигентных практиков, в частности, в деревне, а гораздо большим. Эти люди должны были внедрить цивилизованные формы хозяйствования, предотвратив или заменив ими «дикие». «Где были те интеллигентные люди, — с досадой спрашивал он, — которые в деревне могли бы работать вместе с крестьянином для того, чтобы предотвратить окончательное истощение почвы, хищническое хозяйство, проживание миром мирских денег, захват всего влияния кулаками?» (152). Образованные практики должны были стать, так сказать, советниками и помещика-предпринимателя, и крестьянина-хозяина; помимо знаний они должны были иметь высокую альтруистическую, гражданскую мотивацию.

В свете сказанного за «непрактичных», «уклоняющихся» интеллигентов из очерков Сементковского стоило бы и заступиться, кое в чем понять и оправдать их. Сверхличные цели предпринимательской деятельности часто и легко декларируются, но намного труднее просматриваются в реальной практике «деловых людей». Не это ли побуждало многих русских интеллигентов предпочитать коммерции какую-нибудь административную или просветительскую деятельность на службе у государства (что особенно раздражало Сементковского)? Может быть, на «казенном», государственном поприще лучше или хоть как-то проступают те самые «сверхличные цели», без которых самая выгодная, прибыльная деятельность утрачивает для русского интеллигента всякую привлекательность?

И все же в конце XIX века, считает очеркист, произошел решительный поворот от «освободительных» теорий к созидательной

предпринимательской деятельности. В самой жизни «герои дела» все активнее теснят «героев слова». За первыми будущее, весь грядущий век, а вторые на их фоне будут все более выглядеть «белыми воронами».

А что же — литература? В ней за последние два десятилетия XIX века, пишет редактор «Нивы», фактически совершился аналогичный поворот: от одностороннего критицизма к всемерному содействию процессам созидания новой жизни и нового человека. К делу строительства нового общества. Пусть и не столь свободного, как на Западе. Сементковский не только фиксирует указанный поворот. Глубоко сочувствуя ему, он стремится его закрепить, усилить и обосновать теоретически — несмотря на всю свою нелюбовь к теориям. Тем самым он вступает в область теории и истории литературы, а также эстетики, своеобразно им трактуемой.

Исходным пунктом как для Сементковского-социолога, так и для Сементковского-эстетика являются «идеи 60-х годов», т. е. воззрения революционно-демократические и народнические, оплодотворившие собой некогда взлет и творческую мощь великого русского реализма. Однако, вроде бы и следуя принципам этой демократической эстетики, редактор «Нивы» активно приспосабливает их к своим специфическим задачам и целям.

Одним из центральных принципов революционно-демократической эстетики была неразрывная связь литературы, искусства и общества. Отсюда вытекал пафос общественного сужения средствами искусства, гражданственность последнего. С этим было связано особое внимание к идейному содержанию художественных произведений. — Все перечисленное присутствует и в эстетической концепции Сементковского, однако некоторые акценты заметно смещены. Тезис об общественной ценности эстетических и художественных явлений сведен им к простой пользе, трансформируясь в заурядный утилитаризм. Служение Родине, обществу и народу отождествляется со служением «власть предержащим» — государству и правительству. Согласно Сементковскому, «законодатель» (в данном случае правительство самодержавной России) и русская литература «стремятся в сущности к одной цели, бьют, так сказать, в одну точку» (159).

Известно, сколь важную роль в эстетике революционного демократизма и народничества играла познавательная функция искусства. Отсюда следовала приверженность методу художествен-

ного реализма, с его широчайшими познавательными потенциями и исключительной силой воздействия. — Сементковский многое повторяет за своими предшественниками «буква в букву». «... Если литература является отражением жизни, — пишет он: — а в этом конечно и современной литературе отказать нельзя, то...» (208) и т. д. В его лексиконе постоянно присутствуют такие привычные формулы эстетики 60-х годов, как «познание жизни в художественных образах», «анализ», «впечатляющие картины русской жизни», «оценка изображенных характеров и событий», «суд» над ними и вынесенный им писательский «приговор». Как-то незаметно, однако, выходит, что литература и искусство, собственно, и существуют лишь для того, чтобы образно исследовать, познать и оценить именно сегодняшнюю, текущую жизнь, — а далее, на основе полученного знания, общество должно принять соответствующие решения и практически преобразовать несовершенную действительность. Усилиями русских писателей конца XIX века создана, считает Сементковский, «картина русской жизни... настолько полная и правдивая, что она может быть положена в основу общественных и государственных начинаний, выясняя настроение и стремления разных классов русского народа...» (204).

Одним словом, «чтобы строить, надо знать, а чтобы знать...» Чтобы знать, продолжает Сементковский, надо, во-первых, изучать статистику, данные всероссийской переписи например, их научное обоснование и т. д.; во-вторых, тщательно собирать и осмысливать те россыпи знания о действительности, которые содержатся в произведениях писателей, как великих, так и рядовых.

Слово «реалист» в понятийном словаре Сементковского становится равноценным слову «бытописатель», и даже первое заменяется вторым. В устах редактора «Нивы» в слове этом нет никакого одиозного оттенка, наоборот: публицист выражает неподдельное удовлетворение по поводу того, что каждый социальный слой русского общества, каждый человеческий тип и профессия внутри них нашли своих достойных бытописателей, а знания их о своем предмете воистину doskonaльны.

Этих явных снижений высокого духа эстетики 60-х годов Сементковский не смущается. Ему видится здесь не падение, а взлет, не недостаток, а преимущество. Большой реализм XIX века начинался с весьма скромного, непритязательного «физиологического очерка»; по Сементковскому, на исходе XIX столетия он (реализм),

описав большой круг или виток спирали, вновь вернулся к тому, с чего начинал.

В новой «позитивной» эстетике Сементковского центральное место принадлежит — что по-своему логично — жизнеутверждающему, положительному началу, передовому социальному и эстетическому идеалу, «положительному герою» как наиболее адекватному воплощению последнего.

Русской литературе конца XIX-го и тем более грядущего, XX века нужен новый герой: не выродившийся со временем «лишний человек» прежних времен, а человек-созидатель, человек-деятель, способный утвердить себя в жизни и переделать ее. «... Пора героев миновала... XX-й век будет временем... людей дела, крепких духом, сильных волею, чистых совестью, стойких в преследовании непосредственных задач жизни, одерживающих победу за победою, потому что они твердо знают, к чему стремятся, знают и лучшее средство достижения своих целей. (...) Таким образом и у нас, в России, осуществляется идеал демократического общества» — «фаустовский» идеал (211). (Какие знакомые формулы-термины! Словно бы заимствованные из будущей советской литературы!)

Но продолжу цитирование. «... К этим новым людям, появляющимся теперь всюду в гораздо большем числе, чем прежде, совершающим свое жизненное дело без всякого шума, скромно, незаметно» (211) и т. д. — (Скажите, эти словесные формулы ничего и никого вам не напоминают? Ну, прямо наваждение какое-то... То ли это голос советской эпохи, 30-х годов, то ли... Неужели такое совпадение возможно? «Воспоминание о будущем»?..).

Бытие как деяние, тема свободного труда на себя, человек труда как герой новой литературы, нового искусства — все тут, все на месте; ничего не упущено, не забыто; Сементковский знает свое дело.

Возникает вопрос: какой конкретный тип общества и тип человека отстаивает как объект изображения и утверждения в литературе Сементковский? Поиск ответа на него осложнен тем, что прообразами новых героев литературы публицист считает самые разнопорядковые, пожалуй, трудно сопоставимые друг с другом реалии жизни и образы литературы и искусства. Главных отличительных черт у «новых людей» Сементковского две: уважение к нравственному закону и практичность, целеустремленность. Но пушкинская Татьяна, которую очеркист ставит во главе всей последующей вереницы образов, согласитесь, еще слишком абстрактный

пример для подражания «деловым людям» нового времени. Скорее уж для этой цели подходит гончаровский Штольц (тоже упоминаемый в тексте очерка). Что касается русских предпринимателей рубежа XIX–XX веков, то их деловая активность рассматривается им тройко, в тройном ракурсе: то как осуществление евангельской заповеди «деятельной любви к ближнему»; то как реализация известной поэтической формулы Гете: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой»; то как новый фазис эволюции определенного типа героев классической русской литературы.

Обращаясь по аналогичному поводу к «Воскресению» Л. Толстого, очеркист относит Нехлюдова к отходящему типу «лишних людей», а Катюшу Маслову — уже к «новым людям». Для читателя, знакомого с романом Толстого, это последнее противопоставление является неубедительным. (Проведено оно, вероятно, ради того, чтобы лейтмотивом страдательности, жертвенности и т. п. приподнять, романтизировать «героя нашего времени». А нас интересует прямо противоположное: выявление за символом и абстракцией конкретного содержания). Стоит напомнить, что у Толстого Нехлюдов тоже наделен «цельным, решительным характером»<sup>1</sup>, и что по мере своего духовного пробуждения и преображения он проявляет недюженную энергию и настойчивость в достижении своих целей. Пронесенное через всю сознательную жизнь его увлечение идеями американского экономиста Генри Джорджа (1839–1897), конечно, прозаизирует образ Нехлюдова, но в чем-то и конкретизирует его. Вслед за кумиром своей юности толстовский герой выступает энтузиастом идеи «общественного капитала» крестьян-владельцев земельных наделов; говоря современным нам языком, капитала акционерного, ассоциированного. Но — капитала (т. к. более радикальный «артельный», «коммунистический» проект им, как и его крестьянами, отвергается). Чем же не «герой нашего времени»? Право, зря Сементковский отказывает ему в этом имени.

Что касается самого Сементковского, то он — сторонник свободного частного предпринимательства в широком смысле этого слова, во всех его возможных, продуктивных видах — совершенно буржуазном, помещичьем, крестьянско-товарном. С тем, впрочем, важным дополнением, что «дикие» формы капитализа-

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Воскресение. М. 1995. С. 93. Далее страницы даются по этому изданию.

ции России — «кулачество, мироедство, пьянство, ... склонность продавать землю...» (152) и т. п. — он резко порицает, одобряя только европейски-цивилизованное ведение капиталистического хозяйства. Нет сомнения, что и применительно к литературе речь у Сементковского идет о героях предпринимательской инициативы, капиталистических форм хозяйствования.

Ради конкретизации представлений о характере социального и эстетического идеалов Сементковского уместно обратиться также к второстепенным, и даже только упоминаемым персонажам того же «Воскресения» (печатавшегося с продолжением в «Ниве» в то самое время, когда ее редактор писал свой очерк). Таким, как, например, некоторые из участников званого обеда у генерала, начальника сибирского края (ч. 3, гл. XXIV). «Молодой купец-золотопромышленник, сын мужика, в сшитой в Лондоне фракной паре с брильянтовыми запонками, имевший большую библиотеку, жертвовавший много на благотворительность и державшийся европейски-либеральных учреждений, был приятен и интересен Нехлюдову, представляя из себя совершенно новый и хороший тип образованного прививка европейской культуры на здоровом мужицком дичке» (494–495). Или: «... Либеральный кандидат Московского университета, скромный и умный, служил и занимался статистикой, в особенности инородцами, которых он изучал, любил и старался спасти от вымирания» (495). Оба — вполне в духе положительного идеала Сементковского.

На страницах романа Толстого встречаются, впрочем и сниженные варианты того же самого жизненного и художественного типа. Например, безымянные персонажи, всплывшие в мимоletном разговоре Нехлюдова с извозчиком, неподалеку от острога (ч. 2, гл. XII).

«— И что этого народа нынче в город валит — страсть... (...)

— Нечего в деревне делать. Земли нет. (...)

— (...) У нас француз владеет... Дюфар француз, может, слышали. Он в Большом театре на ахтерок парики делает. Дело хорошее, ну и нажился. У нашей барышни купил все имение. Теперь он нами владеет. Как хочет, так ездит на нас. Спасибо, сам человек хороший. Только жена у него из русских, — такая-то собака, что не приведи Бог. Грабит народ. Беда» (298–299).

И еще об одном подобном, критически воспринимаемом представителе типа (в той же главе):



«И как они все уверены, ... что ... им должно строить этот глупый ненужный дворец какому-то глупому и ненужному человеку, одному из тех самых, которые разоряют и грабят их», — думал Нехлюдов, глядя на этот дом.

— Да, дурацкий дом, — сказал он вслух свою мысль.

— Как дурацкий? — с обидой возразил извозчик. — Спасибо, народу работу дает, а не дурацкий.

— Да ведь работа ненужная.

— Стало быть, нужная, коли строят, — возразил извозчик, — народ кормится» (298).

В эстетической концепции Сементковского герои подобного рода взяты в своих лучших, вершинных проявлениях. Все они — если воспользоваться словами самого очеркиста — «типы людей, располагающих достаточной силой воли и пониманием жизни, чтобы достигать на практике пересоздания (опять у Сементковского такой привычный нам теоретико-литературный и эстетический термин. — В. К.) окружающих нас неблагоприятных условий» (211).

Итак. Если, с одной стороны, идеал Сементковского получает характеристики всечеловеческие, вневременные или долговременные (деятельная любовь к ближнему), то, с другой стороны, он имеет и вполне определенную, конкретно-историческую привязку. Наследнику идей великого «Фауста», поэтизатору образов русских женщин (Татьяны Лариной, Катюши Масловой) и энергичного Штольца, Сементковскому нечем быть, кроме как идеологом преобразования России на цивилизованных предпринимательских, капиталистических началах. «Новый человек» Сементковского — это «новый русский», но на рубеже двух минувших столетий, XIX-го и XX-го.

Понятия «реализм» очеркист словно бы избегает. Но, на мой взгляд, это не имеет принципиального значения при характеристике его концепции. Во-первых, вся совокупность принципов художественного реализма («правда жизни», «типизация» и т. д.) у него в наличии, в ходу. Во-вторых, те писатели, на творчество которых он ссылается, начиная с Н. Успенского и кончая Достоевским и Толстым, суть яркие представители именно этого художественного направления. Поэтому есть все основания назвать новую эстетическую концепцию Р. И. Сементковского (имея в виду прежде всего ее суть и дух, а затем и букву), «капиталистическим реализмом».

Знаю, до сего времени у нас был на слуху другой термин, с другой социально-идеологической привязкой — «соцреализм». У меня

нет охоты ни реанимировать этот термин, по известным причинам ставший крайне одиозным, ни присоединяться к тем, кто рвется сжигать вновь и вновь чучело поверженного врага и плясать вокруг кострища. Однако считаю своим долгом обратить внимание всех так или иначе интересующихся подобными понятиями и проблемами, что зеркальный собрат-антипод «соцреализма» — «капреализм» приобрел в работах Р. И. Сементковского форму довольно стройной теоретической концепции<sup>1</sup>. Причем, если возникновение соцреализма нерелексивное общественное сознание относит к началу 30-х годов XX века, связывая оформление этой доктрины с именами Горького и Луначарского, Сталина и Жданова, то теория капреализма, как выясняется, старше своего «двойника» по меньшей мере на три десятилетия. С этим обстоятельством теоретикам литературы и искусства в дальнейшем придется считаться.

Было бы софизмом выводить одно из указанных понятий из другого, вообще чрезмерно сближать их по содержанию и объему. При впечатляющем совпадении одних признаков: правдивое, конкретно-историческое изображение (отражение, воспроизведение) действительности; познавательная и идейно-воспитательная ориентированность такой литературы (искусства); утверждение положительного социально-эстетического идеала; герой — активный деятель, переустраивающий жизнь на новых социальных основаниях; труд как главная сфера самоутверждения, самореализации личности; пафос исторического оптимизма в противовес всяческому декадентству, и др. — такого важнейшего признака соцреализма, как «изображение действительности в ее революционном развитии», в концепции Сементковского, конечно, не было и быть не могло. Различие существенное, принципиальное. Даже радикальные общественные реформы, и те представлялись ему чрезмерными, сравнительно с обычным буржуазным социально-экономическим прогрессом как таковым, с постепенным, эволюционным ростом цивилизованности, повышением жизненного уровня населения и т. п.

Нельзя также сопоставлять указанные два понятия, игнорируя тот факт, что теоретические построения Сементковского — всего-навсего концепция «отдельно взятого капиталистического реали-

---

<sup>1</sup> Некоторые узловые положения этой теории обоснованы и изложены в более ранней работе Р. И. Сементковского, переизданной недавно: «Назад или вперед? Предисловие к русскому изданию книги «Выврождение». 1894 г» (В кн.: *Нордау М.* Выврождение. Современные французы. М. 1995).

ста», тогда как теория социалистического реализма стала на пятьдесят с лишним лет (после превращения ее в доктрину) фундаментом интенсивной художественной, идеологической и государственной практики. В данном отношении это явления несоизмеримые, трудно сопоставимые. И все же типологическая близость между кап- и соцреализмом существует. Она видна, как говорится, невооруженным глазом.

Чем объяснить, что теоретическая мысль, выражающая потребности противоположных социально-экономических систем, противостоящих друг другу мировоззрений, порождает философско-эстетические теории и художественные явления, изоморфные и в чем-то чуть ли не идентичные друг другу? Мне представляется, что сходство это порождает позитивистские и утилитаристские тенденции, проявляющиеся при определенных условиях на различной и даже противоположной социальной основе.

К концу XIX века в мире вообще, в России в особенности резко обозначился разрыв общественного сознания со всякой «спекуляцией». И, наоборот, наблюдалось упрочение его связей с позитивными научными знаниями, с практикой их применения. Это отмечают все авторы очерков, по ходу дела касающиеся общей культурной атмосферы конца XIX века. Но особенно важное значение придает данной тенденции Сементковский — в своем первом очерке «Россия накануне XX века». У него она выявляется в противоборстве со своей противоположностью — спекулятивным «теоретизмом», и притом рассматривается в масштабе двух последних веков русской истории.

Очеркист пишет, в частности: «... Петр Великий был по преимуществу работник, то есть практический деятель. Он высоко ставил науку и знания, но лишь настолько, насколько они пригодны для того, чтобы двинуть успехи родины в практическом отношении. Он не любил отвлеченных теорий: он стоял слишком близко к жизни и, конечно, обеими руками подписался бы под знаменитым стихом Гете, что всякая теория сера, туманна и что вечно зеленеет только дерево жизни.

Русское общество, а вместе с ним и русская литература на протяжении двух веков, отделяющих нас от великого нашего преобразователя, создавало или, лучше сказать, заимствовало у Запада многочисленные отвлеченные теории... Но... подъем духа... сменялся все большим разочарованием, дошедшим в конце XIX века до пессимизма, и через все наши общественные настроения, через всю нашу

литературу красною нитью проходит культ перед Петром Великим, тайное сознание, что он стоял на верном пути, скрытая скорбь, что этот путь был нами оставлен» (151).

Итак: поменьше философских спекуляций, побольше непосредственно — практически — нужных знаний и хотя бы малых, но дел. Подобный уклон к практицизму, утилитаризму был характерен не для одного Сементковского. Он был общим умонастроением значительной части русской интеллигенции конца прошлого века, можно сказать, знаменем времени.

Обобщая эти и другие аналогичные им факты и наблюдения, нельзя не прийти к следующему выводу. Главное условие возникновения социально-утилитаристских тенденций в сфере искусства — это пафос укрепления и развития данного, обычно — нового, общественного строя (какого именно — это уже вопрос второго порядка, исторической конкретики). Отсюда возникает стремление подчинить литературу и искусство непосредственным целям социального преобразования. При таком подходе искусство обязано интегрироваться в общественную систему на правах простого функционального, служебного средства, направляемого и контролируемого «свыше» в общей системе социальной регуляции (государственной, политической, партийной, идеологической и др.).

Эти вполне зримые и конкретные, рационально просчитываемые цели часто облекаются в более универсализированные и возвышенные одежды, представая перед людьми то в виде велений Священного писания, то как высшее историческое воплощение гуманизма и т. п. Но подобная, пусть даже вполне искренняя, мифологизация и мистификация социального утилитаризма не способна изменить его статус — увы, невысокий по большому счету, по полномасштабным историческим меркам. Узость, искусственность и насильственность такого подхода к искусству, его неадекватность многогранной, не утилизируемой природе художественной способности для истинного интеллигента (а им, несомненно, был Сементковский), казалось бы, должна быть ясна. Но — «слаб человек», и он раз за разом впадает в соблазн использовать дар «художества» исключительно в своих узких человеческих, «слишком человеческих» целях...

По меньшей мере с социальной утопии самого Платона ведут свой счет попытки учредить прямое руководство искусством со стороны государства (для блага самого же человека, гражданина!), поставить его под жесткий контроль наравне со всеми другими об-

щественными подразделениями. Сементковский еще не так суров и ригористичен, как Платон, он пытается воздействовать на беллетристов всего лишь методом братского вразумления, увещевания. Но по сути платоновская идея «огосударствления» искусства ему, несомненно, близка.

На рубеже XIX и XX веков необходимо было, по мнению Сементковского, образумить российскую интеллигенцию (чье поведение если не в целом, то в значительной своей части он считал близким к «дезертирству»). Ее следовало увлечь на новый, деловой путь — соответствующими правительственными мерами, призывным публицистическим словом, образцами «позитивной», жизнеутверждающей литературы.

Все предшествующие наблюдения и размышления подвели нас еще к одному выводу. В вопросе о генезисе и детерминантах возникновения таких направлений в искусстве, как соцреализм, капреализм и им подобные (как и во многих других случаях), формационный подход обнаруживает свою недостаточность. Он должен быть дополнен подходом цивилизационным. В рамках же последнего явление, казалось бы, уникально — идеологическое предстает порой, как неоднократно воспроизводящееся. Повторяемое не в силу внешних влияний, а ввиду внутреннего подобия различных эпох и модификаций общественного бытия и сознания, — т. е. как сходное типологически.

С учетом сказанного не приходится удивляться тому, что ныне возрождается (и некоторыми деятелями культуры активно вносится в общественное сознание) именно тот идеал человека, который так импонировал автору изложенной выше «жизнеутверждающей» эстетической концепции. В качестве характерной иллюстрации приведу отрывок из воспоминаний об академике А. Д. Сахарове его друга и соратника, культуролога Л. М. Баткина: «У меня были случаи встречаться с Андреем Дмитриевичем в 1969–1979 и тесно сотрудничать с ним в 1988–1989 годах. Здесь не место вспоминать впечатления бытового и психологического порядка. Скажу лишь, что в общественном плане Сахаров был рационалистом и интеллектуалом «западного» толка. Не такой уж, пожалуй, редкий в послепетровской, особенно в последекабристской, тем паче в пореформенной Руси, но все же и отнюдь не слишком расхожий человеческий тип. У нас эти свойства ума и воли чаще привычно относили к чужакам, к какому-нибудь немцу Штольцу. Как будто Россия не дала густой поросли европейски просвещенных предпринимателей или

великих русских ученых. Сахаров был русским европейцем, и хотя его внешний облик, манера поведения, застенчивые, угловатые и при том независимые ухватки могли навести случайного и начитавшегося Достоевского наблюдателя на поверхностные ассоциации с князем Мышкиным или Алешей Карамазовым, но Сахаров был человеком сдержанным, прежде всего ясно и независимо думающим, полагающимся на факты и логику, взвешивающим возможные результаты ... он был деятелем»<sup>1</sup>.

Не знаю, насколько этот набросанный культурологом портрет друга верен оригиналу (здесь все карты к руки Л. М. Баткину), но то, что Сементковский мечтал о человеке именно такого типа, несомненно<sup>2</sup>.

Впрочем, для некоторых современных работников и подвижников культуры идеал Сементковского не столь уж бесспорен, скорее он — повод для раздумий и сомнений. И все-таки будем говорить об основных тонах современной исторической картины, а не о нюансах и drobных рефlekсах. Утверждается новый общественный строй. Время «позитивных» идей Сементковского пришло, оно у нас на дворе. Его «позитивная эстетика», кажется, близка к тому, чтобы стать частью современной доминирующей идеологии и слиться с государственной культурной политикой. Капиталистический реализм и как практика, и как теория — явление сегодня куда более актуальное, чем его социалистический аналог — антипод.

### *Эстетические прогнозы на XX век (П. И. Вейнберг, В. В. Стасов)*

Значительную часть объема книги «XIX век» занимают очерки: «Изящная литература XIX века на Западе» и «Искусство в XIX веке». Почему им отведено так много места (особенно — второму), в общем, понятно. Где, как не в литературе и искусстве, полнее и концентрированнее всего выражается духовный опыт человечества, приобретенный им на протяжении целого столетия? Создатели книги, несомненно, предполагали, что названные обзоры могли многое рассказать о человеке XIX столетия, о взлетах и падениях его духа,

<sup>1</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. Сборник. М. 1990. С. 41.

<sup>2</sup> Теоретический идеал, с одной стороны, и портрет-набросок реального исторического лица — с другой совпадают даже в деталях («деятель»; знаменательное упоминание о Штольце и др.).

о самой физиономии истекшего столетия и его вкладе в мировую историю. Кроме того, в тексте обоих очерков проглядывает желание их авторов в свершениях только что закончившегося столетия выявить внутренние закономерности эволюции искусства, и на этой основе высказать прогноз о путях его развития в наступающем веке. В этом последнем моменте для меня заключено самое интересное.

Прогнозы относительно искусства будущего даны в вышеназванных очерках совершенно разные. И не случайно. Обзор литературы и искусства целого столетия не мог быть создан без оригинального, присущего данному исследователю видения сущности и предназначения литературы (соответственно, искусства). Поскольку концептуальная основа этих очерков разная, постольку разнятся и представления их авторов о перспективах художественного развития.

Мне кажется, рельефно выраженные в текстах обзоров эстетические позиции их авторов представляют не только исторический интерес.

Сегодня, когда и сам XX век, и история его искусства близятся уже к завершению, более чем своевременно, уместно и даже необходимо дать себе отчет, в чем оправдались прогнозы наших предшественников, в чем нет, и почему.

## **П. И. Вейнберг**

Автором очерка «Изыщная литература XIX века на Западе» был П. И. Вейнберг. Вот извлеченные из справочной литературы основные сведения о его жизни и творческой деятельности.

*Вейнберг Петр Исаевич (1831–1908) — известный русский поэт и переводчик, а также литературовед и педагог, специализировавшийся по истории зарубежных литератур. Окончил историко-филологический факультет Харьковского университета. Преподавал литературу в Главной школе в Варшаве (1868–1873), а по возвращении в Россию — на женских педагогических курсах, был также приват-доцентом Санкт-Петербургского университета по кафедре всеобщей истории литературы.*

*Печатал оригинальные и переводные стихи юмористического и сатирического характера в журналах «Библиотека для чтения», «Искра», «Современник», «Будильник». Псевдоним — «Гейне из Тамбова» (где Вейнберг служил некоторое время). (Широко известен романс А. С. Даргомыжского на слова*

П. И. Вейнберга «Он был титулярный советник»). Автор статьи о нем в 1-м томе Краткой литературной энциклопедии (1962) считал нужным подчеркнуть, что Вейнберг, хотя и высмеивал реакционных журналистов, обличал чиновников и т. д., тем не менее, «принадлежал к правому крылу».

Вейнберг издавал, совместно с другими или в индивидуальном порядке, журналы «Век», «Изящная литература».

Перевел ряд пьес Шекспира и других известных английских и немецких драматургов. Издал, в своих и чужих переводах на русский язык, сочинения Гете в 6-ти томах, Гейне — в 12-ти, 2-х-томник Избранных сочинений Берне. «Эти переводы доставили ему почетное место среди лучших наших переводчиков» (Энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона. Т. V СПб, 1892, С. 720). Ко времени написания своего очерка о литературе XIX века Вейнберг издал ряд сборников, имеющих значение учебных пособий: «Европейский театр», «Русский писатель в классе», «Русская история в поэзии», «Европейские классики» и др.

Впоследствии П. И. Вейнберг (с 1905 г.) — почетный академик С.-Петербургской Академии наук. За год до смерти, в 1907 г., опубликовал книгу «Страницы из истории западноевропейских литератур».

Таким был человек, которому было предложено написать обзор зарубежной художественной («изящной») литературы только что истекшего XIX века. Для такого предложения имелись, как видим, веские основания; а оправдался ли этот выбор на деле, станет ясно из дальнейшего.

\* \* \*

Вейнберг констатирует: в лице своих наиболее ярких светил «изящная литература XIX века шла об руку с философским движением этого времени, с эстетическими потребностями все более развивающегося умственного общества, с политическим и социальным движением человечества» (182). И это не было в устах автора всего лишь «общим местом». Развитие литературы действительно рассматривается им в тесной связи с достижениями и инновациями эстетической мысли в тот или иной период. Вместе с тем у данного автора нет столь обычного для иных ценителей «изящного» высокомерного пренебрежения социально-политической конкретикой своего времени. Наиболее значительные события гражданской истории



XIX века постоянно присутствуют на страницах очерка в качестве детерминант соответствующих сдвигов в общественном и художественном сознании. Историзм как принцип авторской методологии проявился и в целенаправленном прослеживании им «поступи истории» — смены столетий, выявлении преемственных связей и качественных различий между ними (в первую очередь между веками XVIII-м и XIX-м). Вейнберг не обходит молчанием и крупнейшие революционные потрясения в Западной Европе накануне и в течение обозреваемого периода: Великую французскую революцию 1789–1794 гг., исторические события 1830-го и 1848-го годов. Правда, «полная необузданность» проявления революционного элемента изображается как негативная крайность; кроме революционных надежд и свершений берутся в расчет и не оправдавшие себя прогнозы, горькие разочарования. В качестве же выразителя общего духа совершающихся перемен в очерке неизменно соприсутствует пытливая философская мысль, развивающееся философское сознание эпохи. (Это тем более заслуживает упоминания и одобрения, что специальный очерк о развитии философии в XIX веке в книге, как уже отмечалось, отсутствует).

Из художественных направлений литературы XIX века главное внимание в очерке уделено не реализму (как можно было ожидать), а романтизму. Корни романтизма, по убеждению Вейнберга, следует искать еще в предыдущем столетии. XVIII век передал своему преемнику ряд грозных противоречий и проблем, которые надлежало решать: «борьбу между мыслящим человеческим духом и внешними условиями, борьбу между натурой и уродливыми проявлениями цивилизации, борьбу политической свободы и национальной независимости с грубым деспотизмом» (168) и т. д. XIX век все эти проблемы все резче и настойчивее выдвигал на авансцену истории. И чем труднее шел процесс их разрешения, тем проблематичнее становилась реализация возвышенных идеалов, тем больше нарастали чувства разочарования и усталости, тем глубже становилось ощущение раскола мира и разлада в человеческой душе.

Живым воплощением эстафеты идей от XVIII века к XIX-му послужил, по мысли Вейнберга, Гете. Но Гете, «умевший усмирять диких демонов своей души» (162), был слишком здоровой натурой для выражения тревожных настроений и дисгармоний уже нового века. Их глубоким, человечески и художественно адекватным выразителем мог стать и стал только Байрон.

Вейнберг подчеркивает, что романтизм как литературное направление и этап эстетической мысли был явлением чрезвычайно широким, неоднородным. В глубинной своей основе его эстетическая программа антиномична. В ней фантастика так или иначе соприкоснута с реальностью; чувство, страсть находят свою антитезу и дополнение в рассудке; самый безотрадный пессимизм соседствует с пафосом борьбы и протеста, с мощной силой духа. Смещения акцентов в ту или другую сторону составляли реальную подоплеку многообразия течений внутри романтизма и их борьбы между собой. Подобная полиморфность, многоплановость позволяла романтизму длительное время оставаться живым, неустоявшимся, динамичным явлением. И все же, несмотря на столь разветвленную корневую систему, на столь богатое цветение и плодоношение, кризис романтизма и его историческое отрицание, считает очеркист, были предопределены. Романтизм был, по его убеждению, слишком уж, чрезмерно болезненным искусством.

У Вейнберга мы не найдем той упрощенной схемы художественного развития, которая имеет еще хождение в некоторых историко-литературных работах и в наши дни, согласно которой «реализм пришел на смену романтизму», «пришел раз и навсегда», и точно так же «романтизм навсегда уступил реализму роль лидера художественного развития». У очеркиста книги «XIX век» взаимосвязь и взаимодействие литературно-художественных направлений представлены в гораздо более сложном и диалектичном виде. По Вейнбергу, романтизм и реализм возникли и продолжали существовать в общем поле художественных исканий и ответов на вызовы времени; их всегда связывали не только отношения борьбы, но и взаимопереходов, взаимопересечения, взаимодополнения. Нечто итоговое, определенное и устоявшееся сложилось лишь во второй половине века, и оно по своему характеру могло быть только интегративным, только синтетическим.

Реализм для Вейнберга — одно из нескольких плодотворных литературных направлений, возникших из романтизма как его одновременно и продолжение, и отрицание, дополнение. Реализм в истолковании Вейнберга (этот термин он берет, как и романтизм, в самом широком значении) — это «объективное, только прошедшее через горнило художественной обработки, изображение действительности» (175). Реализм также имеет богатую родословную — в романистике XVIII-го и XIX-го веков. Но в реализме XIX века от-

четливее выявились и заняли ведущее, доминирующее положение социально-критические мотивы. А это побуждает связывать его утверждение с новой социальной реальностью, сформировавшейся после революционных событий 1830 и 1848 годов, и с потребностью в новых художественных формах ее воплощения, оценки.

Диалектическую пару художественному реализму составляет, согласно Вейнбергу, «художественный идеализм». Первое направление олицетворяет собой Бальзак, второе — Жорж Санд. Оба они правомерны и равноправны в принципе, хотя реально влиятельнее — первое.

Главной художественной формой литературы XIX века автор очерка считает роман и в дальнейшем об успехах реализма говорит как о достижениях романистики или повествовательных жанров вообще. В этом ряду находится место для многих разноплановых творческих индивидуальностей — Диккенса и Теккерея, Гюго и Бальзака, Золя и Флобера.

Вместе с тем, Вейнберг затрагивает и ряд негативных тенденций, проявившихся в течение XIX века и угрожающих снижением уровня реализма как направления, романа как жанра, литературы как вида искусства. Это, во-первых, «роман промышленного свойства» (178), — чисто развлекательный, удовлетворяющий невысокие, неразвитые эстетические потребности массового читателя. С легкой руки А Дюма-отца этот жанр получил особенно широкое развитие во Франции; по его стопам пошли уже бесчисленные, часто бесталанные, «бульварные романисты». Во-вторых, к снижению художественного уровня повествовательных жанров часто приводит увлечение того или иного автора социально-политической тенденцией. Вейнберг не считает тенденциозность (нравственную, социально-политическую) и художественность абсолютно взаимоисключающими явлениями. Но от опасности одностороннего увлечения тенденцией, от «голой» тенденциозности он считает необходимым предостеречь писателей.

Главным стержнем литературно-художественного развития XIX века, красной нитью, которая пронизывает и скрепляет воедино все его периоды — романтический, «байронический» (А. де Мюссе, А. де Виньи) и др. — Вейнберг считает идейно-художественный комплекс «мировой скорби».

Умонастроение «мировой скорби», говорит Вейнберг, «старо как мир», но оно проходит множество фаз, модифицируясь в соот-

ветствии с особенностями каждой конкретной исторической эпохи. Романтики — не первооткрыватели этой «болезни века»; она «одно из самых капитальных наследий, завещанных веком «просвещения» своему преемнику» (161). Романтическая «мировая скорбь», приобретая грандиозный масштаб и исключительную глубину, нашла в Байроне своего наиболее яркого выразителя. В дальнейшем она будет распространяться и эволюционировать в виде «байронизма», у которого есть свои более ранние предтечи и глашатаи.

Главный, узловый пункт «мировой скорби» и байронизма как ее специфической разновидности — это проблематичность самого бытия и места человека в мире; раскол его души; стремление субъекта вместить в себя всю боль, всю горечь жизни и, как следствие, — гигантизм, титанизм, демонизм; и вместе с тем потребность в каком-то разрешении мучительных противоречий, в каком-то облегчении и выходе из болезненного, кризисного состояния.

Зародыши всех этих мотивов и обертонов очеркист находит не только у писателей периода «бури и натиска» или у Гете, но и в романе Шатобриана «Рене» (1805). Предвосхитителем шопенгауэровского пессимизма, окрасившего собою не только первую, но и еще более вторую половину столетия, был итальянский романтик Леопарди (что признает и сам Шопенгауэр). В этом общем русле оказывается и единственный из упоминаемых в очерке русских поэтов — Лермонтов. У «мировой скорби» и байронизма, таким образом, — глубокая гуманистическая подоплека и весьма разветвленные идейно-генетические корни.

Суть романтической «мировой скорби» Вейнберг рельефно выразил в своей характеристике Байрона: «Это та «мировая скорбь», которая, при громадной роли, играемой собственным я поэта, принимает общечеловеческий характер и становится скептицизмом, сперва пытливо размышляющим о величайших благах жизни, а потом и о самой жизни. Этим поэт касается больной стороны человечества, его сетование становится выражением глубокого человеческого, всем мыслящим и чувствующим натурам общего настроения» (168).

Вейнбергу чуждо односторонне-пессимистическое истолкование «мировой скорби». Он неоднократно подчеркивает, что в самой глубине этого болезненного состояния скрыт огромный потенциал протеста, благородная мощь человеческого духа, большой заряд воодушевления, бодрости, даже — оптимизм. Эта вторая, духовно-

укрепляющая сторона «мировой скорби» присутствует и у Байрона; с еще большей отчетливостью она выражена у Шелли.

Каковы те художественные принципы, которые с определенным основанием можно считать итогом исканий первой половины XIX века, некоторым синтезом порознь развившихся элементов и тенденций, которые «устоялись» к концу столетия и которые стали как бы «заветами» литературы XIX века — веку грядущему? От реализма нужно воспринять и развить далее интерес к современности, его всеохватность и пытливый исследовательский дух. От певцов «мировой скорби» — будь то поэты-романтики или суровые реалисты — должен быть унаследован благородный, гуманистический пафос. «Верховной» эстетической идеей Вейнберга является тезис о синтезе романтизма и реализма, которые, взаимодополняя друг друга, сливаются в некоем третьем, высшем единстве. Итоговая формула эстетического кредо очеркиста приобрела такой вид: «Главными и существенными устоями, на которых к концу этого (XIX-го. — В. К) века построилось здание европейской изящной литературы, представилось нам живое отношение к действительности, т. е. реализм в его широком смысле, в более или менее значительном соединении с голосом сердечного чувства, т. е. романтизмом, тоже в его широком смысле, изучение действительности, и притом современной, жизни в самых разнообразных слоях и проявлениях, пессимистическая точка зрения в связи с самой благородною гуманностью относительно всего страждущего человечества» (182).

Важен акцент, делаемый очеркистом на общечеловеческом характере содержания подлинного искусства. В искусстве, согласно Вейнбергу, присутствуют, получая образное воплощение, индивидуально-личностный, социальный и национальный моменты, но поистине высокохудожественными они становятся лишь возвысившись до уровня общечеловечности. Гете и Байрон выделены автором как две величайшие фигуры XIX века именно потому, что масштаб личности и художественного дарования каждого из них позволил им вобрать в себя духовный космос миллионов людей своего времени, сделав его неотъемлемой частью истории всего человечества.

Особое внимание автор очерка уделяет соотношению национального и общечеловеческого в искусстве. И вполне понятно, почему. Художественное освоение духовного своеобразия наций, особенностей их истории и культуры составляет один из программ-

ных элементов романтической эстетики, получивший дальнейшее развитие и в творчестве писателей-реалистов.

Вейнберг видит потенциальную опасность перерождения высокого, гуманистического, национально-утвердительного пафоса литературы в нечто узкоограниченное, самодовольное, провинциально-консервативное. Симптомы подобного рода, проявившиеся на немецкой почве еще в начале века, подверглись острой критике, в частности, со стороны Гейне, и Вейнберг разделяет этот критический пафос и озабоченность поэта. Но патологические явления в области национальной специфики литературы не заслоняют для него принципиальной важности национальных и патриотических ее устремлений, взятых в «норме», в позитивных своих выражениях. Творчество Гейне, по определению Вейнберга, есть «ступень самосознания немецкого духа» (171). Итальянец Мандзони — «патриот в лучшем значении этого слова», Никколини — «тоже пламенный патриот» (170). Джусти творил, «не оставаясь однако на узко-национальной почве, но, как всякий истинный поэт, переходя на общечеловеческую точку зрения» (177). В целом для Вейнберга характерно лишенное односторонности, диалектическое понимание соотношения национального и общечеловеческого в литературе. Это одно из его несомненных достоинств.

Наконец очередь доходит до символистов, или «декадентов», — школы, образовавшейся, по словам Вейнберга, «в самое последнее время» (181) и претендующей на то, чтобы стать провозвестницей литературы завтрашнего дня, художественности новаторского типа. Момент для нас любопытный: как отнесется историк литературы к еще не устоявшимся и непривычным для него художественным явлениям? Отдадим должное очеркисту: однозначно-критических оценок и запретительных выводов он избегает. Он стремится быть максимально объективным и терпимым в отношении к новому течению. Право представителей последнего на поиск новых форм он в принципе признает: это «весьма естественно и весьма похвально» (181).

Инерция старых вкусов и недоверчивости к новому выражается у него в другом: при оценке конкретных явлений символизма, «декадентства» вместо обретений и находок он обнаруживает только утраты, да в придачу ненужное оригинальничанье... В пьесе Ибсена «Строитель Сольнес» «все более и более входящий в моду символизм, — раздраженно замечает очеркист, — ... доводится им до непозволительно крайних пределов» (180–181). В поэзии Верлена, по

духу действительно близкой новому направлению, немало, соглашается он, перлов истинной художественности, но с ними соседствует немало «искусственно придуманного сумбура» (181). В общем, пока что, резюмирует автор обзора, новая (символистско-декадентская) школа поставляет, «по крайней мере в огромном большинстве случаев», «всю новизну только в придумывании такой оригинальности в выражении своих мыслей, в которой, при самом искреннем желании (а оно у Вейнберга, несомненно, было. — В. К.), невозможно доискаться никакого смысла» (181).

Здесь примечателен еще один момент: очеркист отказывает символистам начала XX века в праве вести свою родословную от Шарля Бодлера и Эдгара По. Символизм, согласно его представлению, не есть прямой наследник признанных певцов «мировой скорби» и чистейших романтиков (вроде Э. По). У символистов какая-то своя родословная; на роль их предтечи и предводителя скорее уж подходит Верлен. — Мне думается, здесь у Вейнберга звучит не столько категорическое отрицание преемственной связи авангардного искусства рубежа XIX–XX веков с эстетикой романтизма (такая связь для современного искусствоведения — факт бесспорный), сколько подспудное стремление автора сохранить за символизмом статус течения пока что экспериментального, а не общепризнанного и апробированного в своих истоках (в лице Ш. Бодлера и Э. По).

В конце своего очерка Вейнберг обращает внимание на тревожную негативную тенденцию в развитии литературы и искусства, которая обозначилась к концу XIX столетия и, перейдя в следующий век, станет серьезной проблемой и для него. Это — «все более и более усиливающееся отсутствие художественной красоты, без которой все только что перечисленные достоинства и мертвы сами по себе, и лишены того нравственного влияния, о котором благоразумно заботятся лучшие представители новейшего литературного движения» (182). Специально о причинах указанного «дефицита красоты» автор говорить не собирается — жанр обзора не всеохватен. Но недвусмысленные намеки на эти причины разбросаны тут и там на всем протяжении очерка. В их ряду — и иссушающая социально-политическая тенденциозность, и увлечение формальными новациями, самоцельным экспериментаторством, прозаизм сугубо познавательных литературных жанров, невольно угнетающих художественную функцию, и снижение критериев в массово-развлекательной, «бульварной» литературе. В итоге, «писателей-

художников в истинном значении этого слова» (182) — считанные единицы даже среди известных, общепризнанных представителей западной литературы начала XX века.

Как отнестись к этому наблюдению, к этой констатации сегодняшнему читателю?

Если воспринять тезис Вейнберга — «красота есть сила всепобеждающая» (182) — как пожелание, чтобы радикально новые течения непременно вписывались в прототип «изящной литературы», то такое пожелание приходится расценить как консервативно-утопическое — по крайней мере для целого ряда жанров современной литературы и искусства. Историки и теоретики неклассического искусства конца XX — начала XXI столетия заявляют: «Хотя некоторые его (современного искусства; изобразительного в частности. — В. К.) разделы сохранили контакты с прекрасным, но в целом, можно сказать, современное искусство не терпит красоты». «...В XX веке произошло пренеприятнейшее событие: искусство рассорилось с красотой»<sup>1</sup>. С учетом этого, вейнберговский «завет», высказанный от имени лучших писателей XIX века, вряд ли мог быть реализован с достаточной полнотой новаторами литературы века последующего.

В суждениях Вейнберга можно увидеть трезвую констатацию *деэстетизации литературы и искусства* — тенденции, которая тогда только набирала силу. И воздать должное объективности, непредвзятости его свидетельства как современника переломной эпохи искусства.

То, что некогда казалось патологией, «болезнью», ныне, столетие спустя, стало почти что нормой. Такое в истории искусства уже бывало не раз. «Искусство... перестало заниматься красотой и радостью в той мере, в какой оно погрузилось в главные, мучительные вопросы человеческого существования, прониклось ощущением жестокости мироздания, — пишет уже цитированный историк изобразительного искусства конца XX столетия. — В этой ситуации искусство выдвигает контрэстетические идеи. Искусство готово признать ценность банального внехудожественного объекта, но оно не желает признавать прекрасное»<sup>2</sup>. Надобность в «лечении болезни» отпала сама собой.

<sup>1</sup> Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М. 1989. С. 433.

<sup>2</sup> Там же. С. 433.



Историк литературы начала века и историк искусства конца того же столетия, как видим, наблюдают одну и ту же тенденцию и размышляют о ней, но с разных позиций и противоположными выводами. Здесь уже вступает в силу различие «начал» и «концов»; абсолютного совпадения взглядов в таком случае едва ли следовало ожидать.

Для Вейнберга характерны неприятие крайнего пессимизма, попытки выявления даже в глубочайшей «мировой скорби» — волевого, жизнеутверждающего начала. Его тоже можно толковать двояко.

Быть может, кто-то упрекнет автора очерка в инстинктивной боязни катастрофизма, в суеверном желании «летописца» не накликать худшего, сохранить относительное равновесие полярностей, утрачиваемую гармонию. Для такого толкования имелись некоторые основания. Но возможна и иная интерпретация позиции Вейнберга (мне она кажется обоснованней и предпочтительней). Своими возражениями против беспредельного пессимизма очеркист ставил своеобразный заслон тому, что из него могло проистекать и действительно нередко проистекало: полному нравственному релятивизму, нигилизму, саморазрушению культуры. Выявляя гуманистическую основу пессимизма (Леопарди, Шопенгауэра, отчасти А. Стриндберга), очеркист предостерегал литераторов наступающего века против угрозы *дегуманизации* пессимизма. Такое предостережение тоже было и небеспочвенным, и нелишним.

*Постскриптум.* Прогнозы исторические, тем более в масштабах столетий, а историко-художественные и подавно — дело рискованное и малоблагодарное. И все же попытка П. И. Вейнберга проследить, так сказать, логику развития западноевропейской литературы XIX века, а затем спроецировать некоторые из выявленных тенденций в будущее («заветы»), представляется мне выполненной, в общем, удовлетворительно. Столетие спустя его очерк-обзор воспринимается не как нечто анахроничное и догматичное, а как сочинение, проникнутое живой мыслью и будящее собственную мысль читателя. Оно не опускает завесу перед наступающим завтрашним днем мировой литературы, а, напротив, пытается ее приподнять. И делает это в какой-то мере небезуспешно.

### В. В. Стасов

Книга «XIX век» вошла также в историю русской критики, в анналы отечественного искусствознания как место первой публикации обзора «Искусство в XIX веке» *Владимира Васильевича*

Стасова, обзора, ставшего по существу его «лебединой песней». Представлять этого выдающегося художественного критика русскому читателю нет необходимости. А вот освещение некоторых обстоятельств, предшествовавших и сопутствовавших напечатанию указанного обзора в приложении к «Ниве», представляется небезынтересным и важным для понимания дальнейшего.

\* \* \*

Обзор искусства XIX века создавался Стасовым в период его интенсивнейшего общения с Львом Толстым, общения как лично-го, так и, особенно, в виде переписки. Поводов для контактов и взаимообмена мыслями двух «великих старцев» было достаточно. В конце XIX – начале XX века Стасов был сотрудником Императорской Публичной библиотеки (власти даже предлагали ему занять пост ее директора, но он отказался), и он систематически выполнял просьбы Толстого о посылке ему книг, необходимых для его текущей литературной деятельности (в частности, в связи с работой над «Хаджи-Муратом»). Выходили в свет художественные и публицистические произведения Толстого, вызывавшие огромный общественный резонанс. Они привлекали пристальное внимание и Стасова. Он откликался на них в своих письмах к писателю.

Для русской читающей публики самое начало XX века было непосредственно связано с именем Льва Толстого. Совсем недавно из месяца в месяц шла публикация в журнале «Нива» его нового романа «Воскресение». В письмах Стасова Толстому содержатся восторженные оценки этого романа как достойного эпиграфа или пролога к начавшемуся столетию (это, по его словам, превосходит все доселе известное в литературе XIX века, и «еще раз пришел свет с Востока»)<sup>1</sup>.

Сферой особенно тесного соприкосновения интересов и взглядов великого писателя и авторитетнейшего критика стали вопросы искусства: его общая природа и закономерности развития, борьба старого и нового в искусстве, соответствие эстетико-теоретической мысли запросам искусства текущего и завтрашнего дня.

---

<sup>1</sup> *Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. Редакция и примечания В. Д. Комаровой и Б. Л. Модзалевского. Труды Пушкинского Дома АН СССР. [Л.:] Прибой, 1929. С. 235.*

В 1897-м (№ 5) и 1898-м (№ 1) годах в журнале «Вопросы философии и психологии» был опубликован трактат Л. Толстого «Что такое искусство?» На знакомство с этой работой Стасов откликнулся в письме к автору так: «Я только сию секунду прочитал вашу историю про «искусство», и *придавлен* от пяток и до макушки. Этого еще *никто* не писал, — хотя иные уже пожалуй и думали»<sup>1</sup>. И в самом деле. Еще за 25 лет до этого Стасов, прослышав, что Толстой собирается выступить с серией статей о «художестве», послал ему рецензию на книгу Эмиля Леклерка «Характеры современной французской школы живописи» — дабы осведомить своего корреспондента, «что нынче думают и говорят на Западе самые прогрессивные люди об этом самом предмете, о котором скоро будете говорить и вы»<sup>2</sup>. Сам он систематически изучал обобщающие труды европейских ученых по истории искусства XIX века. Один только перечень подобных работ, отрецензированных им за последнюю треть века, поистине впечатляет<sup>3</sup>. Возникали и утверждались новые течения в искусстве — «декадентство» (под которым чаще всего подразумевались импрессионизм и символизм, а также представители стиля «модерн» — в частности, немецкие «сецессионисты» и их русские последователи — «мирискусники»). Подобные явления воспринимались обоими «великими старцами» как симптомы болезни искусства, представляющие, однако, в ореоле новизны. «... Все декадентское нынче сильно всех интересует, как новинка, как что-то *необычное*, как что-то идущее вперед, — в том числе и юношество, которое побезмозглее!»<sup>4</sup> — делится Стасов своими малорадостными наблюдениями с корреспондентом-писателем. Вот почему трактат Толстого, бичующий кризис и разложение господского искусства, противопоставляющий последнему искусство высоконравственное и общепонятное, здоровое, в полном смысле слова народное, оказался столь созвучен и близок Стасову.

Критик имел право сказать в своем отзыве, что в унисон с Толстым «иные уже пожалуй и думали». Еще в письме от 31 мая 1896 года он познакомил писателя с планом-перспективой задуманной им самим книги об искусстве XIX века. По замыслу, это должен

<sup>1</sup> Там же. С. 212.

<sup>2</sup> Там же. С. 61.

<sup>3</sup> См. Приложение к кн.: *Стасов В. В. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика*. В 2-х тт. Т. 2. М.-Л.: Искусство, 1951. С. 468, 469.

<sup>4</sup> *Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906*. С. 210.

был быть «смотр-перетряхивание», некий собственный вариант «переоценки всех ценностей» в искусстве. (Условно, «провизуально» — до времени — Стасов называл свое любимое детище «Всеобщее побоище» (*Carnage général*), позднее еще афористичнее: «Разгром»). Период вызревания замысла этой книги и «приготовлений над собою» он сам определял в 30–35 и более лет<sup>1</sup>. Толстой одобрил общую направленность и план задуманной работы, что очень ободрило и вдохновило критика.

Еще одним толчком-побуждением к написанию обзора стало появление в 1899 году на русском языке книги немецкого искусствоведа Р. Мутера «История живописи в XIX веке» (ориг. изд. 1893). История русского искусства была изложена в ней с позиций теоретика «Мира искусства» Александра Бенуа; именно ему, по мнению Стасова, надо было противопоставить другую, альтернативную интерпретацию.

Предложение редактора «Нивы» принять участие в сборнике «XIX век» совпало с давно вынашиваемым замыслом и желанием самого критика, и он с удвоенным рвением, преодолевая недуги, принялся за работу. Когда работа была в основном сделана, выяснилось, что она значительно превосходит отведенный ей объем. Собственно говоря, она представляла собой цикл из четырех статей-обзоров, обобщающих материал в масштабе столетия, по рубрикам: «Архитектура», «Скульптура», «Живопись» и «Музыка». Как ни досадно это было для автора, ему пришлось согласиться на публикацию сокращенного варианта работы, с расчетом продолжить ее отделку, издав позднее отдельной книгой в полном объеме. (Расширенный вариант очерка-обзора увидел свет уже в год смерти Стасова — в 1906-м, в IV томе его Собрания сочинений; но его работа так и осталась незавершенной).

Но книга — книгой, а «нировский» очерк (в составе сборника «XIX век») — сам по себе. Январь 1901 года. Стасов держит корректуру статьи. И решает посвятить свой труд — «Льву Великому». Однако имя Толстого было тогда для цензуры раздражающе-одиозным. И лишь после изрядных мытарств «посвящение» все же было напечатано на страницах «ниевского» сборника. Привожу его целиком.

«Граф Лев Николаевич. С самого появления в свет вашей книги *«Что такое искусство»*, я ревностно изучаю ее и не перестаю

<sup>1</sup> *Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 169–171.*

ею восхищаться, почти во всем. Мне кажется, она водворяет новую эру в искусстве, потому что с необыкновенной глубиной и силой выполняет главную задачу художественных книг в наше время: разглядеть и выставить на всеобщий вид ту массу предрассудков и фальшивых мнений, которые долгими столетиями накопились над искусством и держат его иногда в тяжких цепях. Решаясь теперь напечатать и мои соображения по этому делу, я считаю себя счастливым, что вы позволили мне посвятить вам труд, быть может в иных пунктах соприкасающийся с вашим.

*Владимир Стасов»*

В тексте посвящения нашли отражение, как видим, не только чувства, питаемые Стасовым к Толстому, но и общие контуры, концептуальные основы его собственного замысла.

\* \* \*

Работа Стасова «Искусство в XIX веке» даже в сокращенном варианте — серьезное исследование, неординарное явление отечественной и мировой истории искусства. В цикле составляющих ее статей проанализирован и обобщен обширный материал, характеризующий искусство основных стран Европы, а также Северной Америки. Отдельно в конце каждой статьи освещено состояние русского искусства (данного вида искусства, в рассматриваемую эпоху). Все это выполнено добротнo, со знанием дела, с глубокой осведомленностью автора относительно фактов жизни и творчества художников, детальным анализом наиболее примечательных их произведений, со ссылками на искусствоведческие источники, выставки, периодику. Серьезное, подчас достаточно специальное содержание изложено в свободной, неакадемической манере.

В обзоре Стасова едва ли не впервые искусство России предстало как самостоятельное, значительное явление европейского и мирового искусства. Уже один факт генетической содержательной связи между обзором Стасова и трактатом Л. Толстого «Что такое искусство?» делает данную публикацию весьма интересной для историка отечественной эстетической мысли. Безусловно, работа Стасова заслуживает самого пристального, углубленного и всестороннего рассмотрения.

Но меня здесь привлекает в большей мере лишь один аспект предлагаемого исследования: отношение маститого критика к про-

блеме новаторства в искусстве, и в этой связи — оценка им тогдашних «немагистральных», нереалистических течений, авторский прогноз насчет их роли в дальнейших судьбах искусства. Относящиеся сюда суждения автора, как я полагаю, — не самая сильная сторона очерка, и взглядов Стасова на искусство вообще. Но рассмотрение данного обзора как составной части книги, устремленной к веку наступившему, пока еще непройденному, как документа эпохи «концов» и «начал», привлекает интерес именно к этому аспекту сочинения русского художественного критика. (На большее нижеследующие разыскания и суждения, кстати, не претендуют).

Определяя доминантную идею всей духовной жизни человечества в XIX столетии, Стасов характеризовал ее терминами: «реалистическая», «реализм». Все сферы культуры этого времени, пояснял он, желали «стоять на прочной, гранитной, несокрушимой почве действительности, опыта всего увиденного собственными глазами, всего услышанного собственными ушами...» (244). Не могло не прийти в соответствие с этим духом времени и искусство.

Предтечами живописи, восторжествовавшей во второй половине века, были, считал автор обзора, Хогарт и Гойя — великие разрушители всего косного, гнилого и вредного. Пережив очистительную бурю Великой французской революции, искусство первой трети века, в основном романтическое, пробудило интерес к национальной жизни, вначале — минувшей, впоследствии и современной. Но только с 40-х годов XIX столетия искусство, изобразительное в частности, осуществило настоящий прорыв от более или менее условных форм передачи действительности к подлинной реальности. Искусство наконец-то взглянуло на мир не через лорнет испорченной цивилизации, а глазами простого, естественного человека. Искусство, пошедшее по этому пути, само стало здоровым, реалистическим, обозначив собой магистральную линию художественного развития человечества.

По мысли критика, иные формы и пути творчества ныне могут отстаивать лишь художники, погрязшие в предрассудках разного рода и никак не могущие от них освободиться. Здесь — область «больного», болезненного искусства, по форме нередко новаторского, по существу же ретроградного, фальшивого, «помпадурского».

Преодоление в ходе художественного развития тормозящих «предрассудков» происходило наиболее успешно, считает автор очерка, в музыке, архитектуре. Поэтому наиболее впечатляющие

успехи достигнуты в течение XIX столетия именно в этих видах искусства. В скульптуре заметных достижений значительно меньше; вообще: «наша эпоха не эпоха скульптуры» (228). В живописи же развернулась наиболее острая, напряженная борьба. Здесь можно наблюдать и немало бесспорных, блестящих достижений, и множество «уклонений» от «нормы», от магистральной (завершившейся утверждением реализма) линии художественного развития. Естественно поэтому, что статья о живописи написана наиболее обстоятельно, с привлечением обширного фактического материала.

Искусство наступившего XX века критик мыслит не иначе как реалистическое, фактически *исключая возможность* существования рядом с реализмом сколько-нибудь значительных, плодотворных альтернативных течений. Возникает естественный вопрос: почему столь невосприимчивым к зародышам «художественной неклассичности» оказался действительно выдающийся критик, бесспорный знаток как старого, так и нового, нарождающегося искусства? Что ослабило, притупило чутье нового, от природы присущее Стасову и проявленное им не раз, без робости и оглядки на общепризнанные авторитеты?

\* \* \*

То в искусстве рубежа XIX–XX веков, что Стасов называл и считал «декадансом», фактически было попыткой найти выход из обозначившегося глубокого кризиса искусства и культуры. Причиной подлинной «болезни», подлинного декаданса того времени были, как теперь отчетливо видно в исторической ретроспективе, рационализм, рационалистическая культурная парадигма, час которой на циферблате истории пробил. (Одним из наиболее проницательных диагностов и острейших критиков этого застарелого, опасного недуга был Ф. Ницше). Что до Стасова, то для него гордый просветительский рационализм все еще был в те годы святыней, знаменем.

Приверженность просветительскому рационализму выражена у Стасова чрезвычайно отчетливо. Так, в письме Л. Толстому от 27 января 1901 года он ставит своего любимого писателя в один ряд с такими «коLOSSами-артиллеристами», как Руссо, Д'Аламбер, Кондорсе и «их товарищи по баннику, лафету, пороху и ядрам» — ряд достаточно характерный<sup>1</sup>. Пятью годами позже в другом пись-

<sup>1</sup> *Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 259.*

ме, от 15 февраля 1906 года, он, перечислив ряд наиболее ценимых им публицистических работ позднего Толстого, характеризует их как «все то великое, чем вы продолжаете и возрождаете великих французов конца XVIII века»<sup>1</sup>. Просветительский характер имеет и та центральная идея, на почве которой особенно тесно сблизились Стасов и Толстой — идея очищения «вечной истины» от затемняющих ее «предрассудков»<sup>2</sup>.

В суждениях Стасова об изобразительном искусстве высший критерий — Разум. Ничто, пишет он (например), «не в состоянии задавить мысль нынешнего человека, его требование здравого смысла, истины, разумности, жизни и правды» (274). Подобных явно просветительски-рационалистических заявлений немало на страницах раздела «Живопись».

«Разум» требовал своего рода «антропоцентризма» (художественного); главным и непосредственным объектом изображения в живописи должен был быть человек как таковой. Окружающая его природная и вещная среда могла быть предметом лишь сопутствующего, но никак не самостоятельного интереса: иначе она заслоняла собой главное. Само собой понятно отсюда, что основными категориями изобразительного искусства становились «характер», «тип», а также связанные с ними, помогающие их раскрытию «сюжетность» и «тематизм» («литература»). Что же касается таких жанров, как, например, пейзаж, то он, по мысли Стасова, со временем все более будет обнаруживать свою частичность и элементарность, свою малосущественность перед судом разума. В конце концов, он полностью утратит свою самостоятельность, сохранившись разве что в виде эскиза к тематической картине, или же как чисто технический продукт: фото — кино — репродукция (возможно, цветная). В противоположность этому, непосредственное постижение человека — дело, достойное разума; нерасчетливо растрачивать этот высший дар на изображение-познание

<sup>1</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 359.

<sup>2</sup> Позднее, в 1904 году, уже после знакомства Толстого с очерком Стасова в приложении к «Ниве» (о чем есть свидетельство в переписке критика с писателем), адресат посвящения в следующих знаменательных выражениях одобрил основную идею этой работы. «Разгром ваш очень важен и очень меня интересует, — пишет Толстой. — Я убежден, что во всех делах прогресс всегда только в устранении предрассудка, слепшегося с истинами и добром. Что истина и добро даны от начала и что поэтому дело людей, служащих прогрессу, устранять суеверия, затемняющие истину и добро. Вы это и хотите делать в искусстве. И это очень важно» (Там же. С. 353).



каких-нибудь холмов, или даже животных (анималистический жанр живописи).

«Разум» требовал, далее, чтобы предмет, изображаемый живописью, имел прямую и существенную социальную значимость. (С перехода к изображению «пустяков», собственно, и начинается, по Стасову, «декаданс»). Повышение в искусстве роли субъективного начала тревожит критика. Постоянная забота о том, чтобы природа предстала «такой, какая существует на свете», чтобы «существующие в природе формы» (272) не были искажены вмешательством субъективного видения художника — несомненно, тоже одно из проявлений рационализма и позитивизма, наложивших свой отпечаток на «эстетику реализма» Стасова. Он искренне радуется тому, что, если начнется предсказанное схождение со сцены пейзажа, «тем менее будут вкладывать художники и зрители своих фантазий, выдумок и произвольных мечтаний» (248).

Обилие фантастического, чудесного элемента в современной живописи совершенно непереносимо для Разума. В этом пункте критик менее всего склонен к каким-либо уступкам «суеверию». Конечно, фантастический элемент никогда полностью не исчезнет из искусства, признает он. Но разве вы не видите, восклицает критик, что «в наше время все волшебства и все волшебные существа по преимуществу приютились в опере и балете, т. е. в таких художественных организмах, где все по преимуществу условно и сказочно» (276)? Вне этих жанров присутствие элементов чудесного имеет весьма ограниченное оправдание — «мы способны их только *терпеть, выносить*, как красивый или полезный орнамент, игрушку, шалость, баловство, грациозную шутку» (276). Всякие фантастические видения (вроде тени отца Гамлета) для нас, «нормально настроенных», «здоровых» зрителей XIX–XX веков, даже «жалки и противны» (276–277). Ведь «элемент чудесного изменяется с течением времени» (276); теперь наука и здравый смысл нейтрализовали веру во все сверхъестественное. И если Бёклин и Клинггер еще пытаются в «наше время» реанимировать всякого рода чудеса, то на то они и декаденты. А художникам здравомыслящим следовать за ними «непросительно и карикатурно» (277). Рационалистическая ограниченность воззрений Стасова на искусство здесь становится вполне очевидной.

Второй существенной причиной «художественного консерватизма» Стасова является, полагаю, огромная инерция общеприз-

нанных, высокохудожественных, но отнюдь не универсальных и не «незаменимых» форм реалистического искусства XIX века. Стасов высоко оценивает реалистическую прозу позднего Толстого («Воскресение» и др.), но одновременно не приемлет пафоса всечеловечности Достоевского, последнего он именует в одном из писем «кликушей»<sup>1</sup>. Солидаризируясь с толстовской концепцией высоконравственного, общепонятного народного искусства, критик в пылу увлечения этой концепцией обвиняет в безнравственности даже Пушкина<sup>2</sup>.

В ряде случаев критик более, чем следовало бы, сближает — незаметно для себя — правду историческую, социальную, психологическую в реалистическом искусстве, и правду бытовую, бытописательскую.

«Платой» за использование подобных сомнительных и прямо некорректных приемов явилось сужение горизонтов самого реализма, возможностей искусства как такового.

\* \* \*

Исходя из таких предпосылок, как можно было отнестись к «декадентским» течениям в искусстве конца XIX — начала XX веков? Конечно, только отрицательно.

Особенно резкими негативными оценками наделяет Стасов французских художников-новаторов. Кем еще, кроме как декадентами, могут быть «выродки импрессионизма Манэ» (255)? Гюстава Моро критик относит к «ново-идеалистам», или «символистам» (255). «Гюстав Моро был полон какой-то дикой, безобразной, цветочной фантазии...» (255). Автор обзора обнаруживает определенную связь между «французскими декадентами по части литературы» (271) (Бодлером, Верленом, Малларме) и их собратьями — живописцами. Но последним далеко до первых. Гюстав Моро и другие декаденты кисти, пишет он, «никогда не приблизились к безумиям и безобразиям (часто прямо отвратительным) французских литераторов-декадентов. (...) Французские живописцы-декаденты — настоящие скромники и умеренники в сравнении со своими товарищами-литераторами» (271).

А что можно сказать о России? Есть ли в русской живописи, задавал себе вопрос Стасов, «декадентские» по духу произведения, анало-

<sup>1</sup> Лев Толстой и В.В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 241.

<sup>2</sup> См. там же. С. 381, 382.

гичные картинам западноевропейских импрессионистов, неоидеалистов (символистов), сецессионистов и т. п.? На этот вопрос критик отвечает следующим ядовитым пассажем (даю его в сокращенном виде): «Нет русских декадентских картин на свете. Если бы г. Врубель... не написал... своих двух или трех картин..., если бы г. Малявин не написал в 1899 году своих ужасных «красных баб», ... то нечего даже было бы говорить про «картины» русских декадентов — их нет. Каракули, раскаряки и смехотворные боскеты г. Сомова в счет не могут же идти. (...) Это только невинные детские шалости» (298).

Особенно раздражает Стасова то, что именно это больное искусство многими знатоками живописи расценивается, как заря нового искусства, которому суждено возобладать в будущем и даже стать выразителем духа XX столетия. Чрезвычайно показательна 29-я главка раздела «Живопись», в которой речь идет о французском импрессионизме и некоторых его ответвлениях (пуантилизм и др.). Художественное новаторство импрессионизма было очень узким и частичным, считает критик; преувеличивать его роль в развитии искусства «непростительно» (253). Ожидать весомых, полноценных плодов от этих художественных саженцев, по его мнению, наивно и глупо.

Мысль о том, что искусство наступившего века может пойти по пути «французской новой живописи», представляется ему настолько невероятной, дикой и кощунственной, что он восклицает: если бы такая угроза была реальной — «кажется, не стоило бы и ожидать какого бы то ни было искусства в будущем» (250). Лучше пусть не будет никакого искусства, чем такое. «Грядущему XX веку, наверное, предстоит великое и блестящее будущее. Но уже, конечно, не повторение и не продолжение ошибок и безобразий конца XIX столетия» (256). Таким был суровый вердикт критика относительно «больного», «уклонившегося» искусства, и таким был его прогноз на будущее. Поистине — «Разгром», поистине — «Всеобщее побоище»...

Сегодня, спустя столетие, и без комментариев ясно, что в части, относящейся к «уклонившемуся», нереалистическому искусству, прогноз маститого русского художественного критика блестящим образом... не подтвердился. Или: подтвердился, но «с точностью до наоборот». В течение XX столетия рядом с классическим (реалистическим прежде всего) искусством в острой борьбе утвердилось, завоевало себе место под солнцем неклассическое искусство современности (модернизм, затем постмодернизм...).

Велика была сила убежденности Стасова в своей правоте. Единственную нотку если не сомнения, то, по крайней мере, желания еще раз перепроверить свои оценки и выводы посредством живого общения с искусством можно обнаружить в его письме Л. Толстому от 14 апреля 1906 года (т. е. пятилетие спустя после первой, «нивской» публикации его очерка). «Как мне хотелось съездить еще раз, вероятно в самый последний раз, в Европу, *налево от нас*, во все ее музеи, церкви, коллекции и галереи, и *последним глазом убедиться прав я или нет* (выделено мною. — В. К.), нападая как на *врагов и тунеццев* в своем «Разгроме» на миллиарды их «красот», «гениальностей», безбрежных «совершенств», чествуемых в продолжение тысячелетий миллионами людей, как что-то дорогое, несравненное, недостижимое и обязательно-родственное для всего рода человеческого»<sup>1</sup>. Но увы, времени для поездки в Европу, которая могла заронить в душу Стасова зерно новых раздумий, уже не оставалось. Дни его были сочтены.

\* \* \*

В противовес «упадничеству» Стасов выдвигает и обосновывает свою собственную эстетическую программу, основными устоями которой являются «разумность», служение жизненной потребности («польза») и, как их закономерное следствие, национальная самобытность искусства. Иными словами, речь шла о прямом служении искусства задачам познания, осмысления современной действительности, а также, на этой основе, преобразования ее.

С наибольшей полнотой и эффективностью эта программа осуществлялась, считает критик, в архитектуре. Прежде всего в Англии XIX века. В этой связи он с удовлетворением отмечает огромное освободительное влияние английской философии, ее материализма, эмпиризма, сенсуализма (в лице Бэкона, Гоббса, Локка).

Англия, пишет Стасов, свергла все условности в одежде и жилищном строительстве. Она уничтожила косы мужчин, фижмы, румяна и саженные прически женщин, создав современную форму европейского костюма — пиджаки, костюмы, цилиндры (котелки, шляпы...) и т. д. Образец рациональной, обслуживающей реальные потребности, английской архитектуры — коттедж. С легкой руки жителей туманного Альбиона в моду вошел «английский кабинет». Вместо коляски на двух колесах с кучером сзади стали внедряться

<sup>1</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 397.

более современные, более технически совершенные средства передвижения. А рациональный, четко спланированный «английский сад»? Одним словом, Англия дала всем европейским странам наглядный урок, с одной стороны, пренебрежения всякого рода условностями, а с другой — приоритета простоты, удобства, практической пользы.

Одновременно в Англии утвердился принцип тесной связи искусства (архитектуры в особенности) с местными обстоятельствами и условиями, с национальными и народными началами жизни, культуры, быта.

Не менее живительной и плодотворной эта связь с национальной почвой стала, по Стасову, для искусства музыки. Русской музыки в частности. Давая характеристику творчества Глинки, критик не просто констатирует народность его искусства, а развивает содержательно-обогащенное, глубинно-историческое понимание этого принципа. «Повсюду мы встречаемся, — пишет он, — только с довольно обыкновенным, посредственным и ординарным выражением русского патриотизма, какой очень часто встречался у людей из нашей помещичьей среды Александровского и Николаевского времени. В этом помещичьем облике и характере выразились у Глинки Сабинин, Ваня и даже отчасти сам Сусанин в «Жизнь за царя». Но чтоб среди этих добронравных и благонамеренных чувствований проявились вдруг колоссальные, исторические картины древней Руси..., картины с глубочайшим постижением русской народности, глубочайшим выражением истинного русского духа и колорита...» (319). Его до глубины души взволновал древнерусский богатырский мир Глинки — «времен седой народной древности, язычества и индивидуальной независимости отдельных личностей...» (319).

Эти последние слова, выражающие мечту и тоску о крупной и независимой национально-самобытной личности, особенно примечательны. Вообще-то крупные индивидуальности всемирной истории Стасов не жаловал — коль скоро они проявили себя вразрез с гуманистической нравственностью или, тем более, стали олицетворением «мрачного величия». На этом основании он отказывается признавать «великим» Александра Македонского, Карла Великого, Фридриха II и др<sup>1</sup>. Тем знаменательнее тот пафос, с которым он приветствует появление в русском искусстве, в опере в част-

<sup>1</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. С. 380.

ности, крупных героических характеров, взращенных на подлинно народной почве, хотя бы они и были по-язычески стихийны и противоречивы, с личностью «цветущей, как роскошный персидский ковер» (319). Здесь, может быть, перед нами зарубка, отмечающая наивысший уровень мысли Стасова, не только эстетической, но и нравственной, социально-исторической, культурфилософской.

И все же тот факт, что в обрисованную выше авторскую концепцию лучше и легче всего укладывались достижения только двух искусств — архитектуры и музыки, свидетельствует о ее (концепции) известной ограниченности, и нарочитой упрощенности. Прочерченный критиком путь от «разумности» к «национальной самобытности» при опосредующей роли «общественной пользы» (служения «жизненным потребностям») был явно суженным и приземленным для той же живописи (ввиду чего в последней и обнаружилось такое великое множество «предрассудков», «уклонений», «упадничества» и тому подобных негативных явлений).

Таков тот поучительный, как мне кажется, эпизод из истории русской культуры, который сохранила для нас вышеназванная стасовская публикация в приложении к «Ниве». Эпизод этот наглядно демонстрирует неплодотворность усилий, направленных к тому, чтобы возвести непреодолимый барьер перед всем непривычным, новым в искусстве.

... Драматическая судьба стасовских очерков по истории искусства XIX века, однако, на том не закончилась. Несколькими десятилетиями спустя им суждено было еще раз стать самой настоящей «злойбой дня».

Близилась середина XX века. Только что отгремели салюты в честь Победы над германским фашизмом. Но уже над миром встали атомный гриб и зловещий призрак «холодной войны».

Между тем, растущее многообразие советского искусства размывало слишком узкие для него берега, силясь сломать навязывавшиеся ему жесткие идеологические рамки. Когда тогдашнее партийное руководство попыталось направить ширящийся художественный поток исключительно в русло классического реализма и его преемника — реализма социалистического, многие художественно-критические работы Стасова («Искусство XIX века» в том числе) были переизданы и прокомментированы соответствующим образом. Они были использованы не только в защите принципиальных основ реалистического направления в

искусстве (вечно живого и неиссякаемого по сути), но и, увы, в борьбе с утверждавшимся тогда неклассическим искусством (различные течения модернизма).

Как видим, стасовские и толстовские времена не были последними годами текущего столетия, когда «тяжелая артиллерия» эстетики реализма (вернее, одного из ее вариантов) была введена в бой для противодействия инновациям в искусстве. Бой с «кривляками» и «обезьянами» в середине века был проигран так же, как и ранее, на рубеже веков. Свидетельством тому стало дезавуирование в 1958 году одного из наиболее одиозных постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам искусства — от 10 февраля 1948 года. Признание то было или полупризнание, об этом еще можно спорить, но само поражение было несомненным. То в искусстве, что движимо в своей глубине настоящими зовами развивающегося человеческого духа (а зовы эти надо уметь своевременно расслышать), так или иначе пробьет себе дорогу.

\* \* \*

Знакомство с содержанием очерков П. И. Вейнберга и В. В. Стасова поможет, надеюсь, лучше понять, почему так драматично складывалась история искусства XX века, пронизанная острейшим противоборством классического (реализм в первую очередь) и неклассического (авангард, модернизм, постмодернизм) типов творчества. Нынешнее их состояние может быть охарактеризовано как сосуществование, но отношения между ними далеко не мирные, они полны нового драматизма. Теперь уже реализму и другим классическим типам творчества приходится в борьбе отстаивать свое право на существование. Нередки и запоздалые, безуспешные, но яростные попытки крайних традиционалистов от искусства взять реванш за прежние поражения. В свете этих баталий сегодняшнего и, наверное, завтрашнего дня тоже, два рассмотренных выше эстетических прогноза на XX столетие могут оказаться и небезынтересными, и в чем-то поучительными.

2000

## ТРАГИЧЕСКИЕ ПРОЗРЕНИЯ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА (ПРЕДИСЛОВИЕ К НЕОСУЩЕСТВЛЕННОМУ ИЗДАНИЮ)<sup>1</sup>

То, о чём пойдёт речь в предлагаемой читателю книге, началось, как и многое другое, в Древней Греции. Здесь, в колыбели европейской культуры, возник когда-то жанр *трагедии*. На языке самих греков это было «искусство Мельпомены». Согласно мифам, Мельпомена, одна из девяти муз, покровительствовала трагическим поэтам, состязавшимся между собой. «Трагическая маска, вакхический венчик, котурны — вот отличительные признаки Мельпомены, музы трагедии; иногда ей придают атрибуты Геракла для выражения ужаса, а вакхический венчик должен напоминать, что трагедии разыгрывались впервые на празднествах Вакха (Диониса)»<sup>2</sup>. И какое богатство ассоциаций влечёт за собой этот образ! Предводитель муз (Мусагет) — бог Аполлон. Музы считались дочерьми Зевса и Мнемосины — богини *памяти*; по преданию, вблизи одной из пещер били два ключа: один — Леты (забвения), другой — Мнемосины (памяти). Ещё за четыре столетия до начала новой эры Греция дала миру трёх великих мастеров этого жанра, первый из которых, Эсхил, признан «отцом трагедии». С античной эпохой связана и первая попытка обосновать теорию трагедии, приблизиться к сущности «трагического». Я имею в виду знаменитую «Поэтику» Аристотеля; вокруг неё, в частности, вокруг понятия «*трагический катарсис*», до сих пор не утихают споры.

С тех пор минуло два с половиной тысячелетия. Пришли другие времена, другие люди, другие мастера искусства. Но и в этих изменившихся условиях трагедия проявила свою жизнеспособность. Трагическое начало проникло в другие литературные жанры, в частности, в прозу; захватило другие, несловесные, а также синтетические, виды искусства: музыку, живопись, кинематограф. И в эти поздние времена приверженцы древнего искусства Мельпомены сказали свое новое, вещное слово. Среди них был один из самых ярких, талантливых писателей русского Серебряного века —

<sup>1</sup> Предисловие написано для предполагавшегося издания книги по её первоисточнику. См. кандидатскую диссертацию, защищённую в МГУ им. М. В. Ломоносова, на филологическом факультете: *Киселева Алла Николаевна*. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898–1907): проблемы становления и архетипического соответствия. Москва, 2004.

<sup>2</sup> Мифы в искусстве старом и новом. По Рене Менау. М., 1993. С. 88.



Леонид Николаевич Андреев (1871–1919). Ему и посвящена представляемая книга.

Творчество Леонида Андреева отстоит от нас уже на значительную историческую дистанцию. Тем не менее, изучено оно до сих пор явно недостаточно. Причин, способствовавших этому, было немало. В пору великих надежд и начавшихся революционных событий творчество Андреева казалось слишком мрачным, удручающим, на многих современников оно производило шокирующее, эпатажное впечатление. Некоторые крупные представители русской литературы того времени, среди них Лев Толстой, расценивали многие произведения этого писателя как отступление от достижений классического, социально-критического реализма. Тем более несозвучен был Л. Андреев идейным установкам советского периода. Изучать автора столь болезненных и мрачных произведений, считалось, не имело особого смысла.

Но вот история перевернула свои песочные часы, начался отсчёт новой эпохи, терпимой и даже благосклонной ко всему маргинальному, болезненному, — и лёд тронулся. Л. Андреев становится предметом заслуженного и обострённого интереса. Выходят юбилейные сборники, посвященные талантливому писателю. И даже этого — мало. Слишком сложна, противоречива и многопланова фигура Л. Андреева, слишком велик был период недооценки его наследия и вообще умолчания о нём, чтобы образовавшаяся лакуна была заполнена враз. Столетие, протекавшее со времени появления лучших произведений писателя, создало ретроспективу, способствующую углублённой и непредвзятой оценке всего сделанного им на поприще русской словесности; даже требующую такой оценки.

В этой связи намерение А. Н. Киселёвой обратиться к творчеству Л. Андреева, рассмотрев его под особым углом зрения, а именно: в плане эволюции форм художественного выражения трагического — представляется вполне оправданным. Тем более, что до сих пор этот аспект затрагивался исследователями лишь иногда и отчасти. В качестве непосредственного предмета своего интереса автор выделяет произведения писателя, написанные между 1898-м и 1907-м годами. Тому есть тройное объяснение. Во-первых, как раз на эти годы приходится расцвет таланта Л. Андреева. Во-вторых, в тот же период вырабатывался и выработался своеобразный андреевский творческий метод. В-третьих, в указанный промежуток времени творчество Л. Андреева привлекало наибольшее внимание

критиков, публицистов, широкой читательской общественности. Главное внимание исследовательница уделяет прозаическим произведениям писателя, позволяющим глубже постичь творческие установки Л. Андреева, но в особом параграфе затрагивает и три его драмы («К звёздам», «Савва», «Жизнь человека»).

Хочу с удовлетворением отметить, что автору удалось избежать слишком прямолинейного, упрощённого понимания связей творчества Л. Андреева с современностью. Писатель страдал болезням своего времени, это несомненно, но не всегда мы найдем в его произведениях социально-конкретные привязки и приметы. Русский Серебряный век был чрезвычайно культурно-насыщенной эпохой, в нём сосуществовали и были востребованы традиции многих предшествовавших периодов, начиная с античности и кончая романтизмом, позитивизмом, модерном. Это веками накопленное богатство идей, образов, художественных приёмов составляло общий фонд художников Серебряного века. И Л. Андреев не был исключением. В его отображении современности так или иначе присутствовали — актуализировались, оспаривались, переосмысливались — многие голоса прошлого. Недаром ведь Мельпомена была дочерью Мнемосины...

Анализируя то или иное произведение Андреева, автор стремится выявить совокупность «художественных архетипов», к которым сознательно или бессознательно обращался писатель, или которые просто типологически близки его творению. Этот методологический прием представляется мне удачным и плодотворным. Выявляя черты как сходства, так и различия сопоставляемых художественных моделей, ища объяснения тех и других, исследовательница вскрывает многие неочевидные сами по себе слои художественного содержания. Таких аналоговых сопоставлений в представляемой книге проведено немало, и все они осуществлены корректно в научном отношении, с большим чувством меры и такта. Благодаря этому автор добивается значительной глубины в постижении художественного мира конкретного произведения и творчества Л. Андреева в целом.

А. Н. Киселёвой реализована оригинальная, тщательно продуманная и опирающаяся на достоверные факты концепция.

Исходным пунктом, «зерном» трагизма является страдание или гибель человека, гибель физическая или нравственная, духовная. У Л. Андреева был обостренный и неослабевающий интерес к

этому «пограничью» человеческого бытия. Но чрезвычайно важно то, в какую модель мира, в контекст какого миропонимания встроено данное гибельное событие. В сложившейся, классической парадигме могли сосуществовать и вскрывались художниками самые жестокие противоречия, конфликты, но само мироздание признавалось пронизанным смысловым единством; оно-то и было опорой человеку. В этом мире можно было страдать и даже погибнуть, но можно было и восстать из праха, преобразиться и занять достойное место. Такова была общеевропейская христианская картина мира.

Этой традиционной модели, восходящей к событиям Священной истории и закрепленной последующими почти двумя тысячелетиями, Л. Андреев противопоставляет альтернативное видение, присущее ему самому и, как он считает, адекватное новому этапу истории мира, истории человечества. В этом «неевклидовом» мире истина не может быть достоверно установлена, она относительна, релятивна. Добро — двусмысленно, легкооборачиваемо, амбивалентно. А это означает, что человек остаётся одиноким и незащищённым в чуждом и враждебном ему мире.

Исследовательница верно указывает идейные истоки, питающие крайне мрачное мирозерцание Л. Андреева. Это, прежде всего, «оживший» извечный оппонент христианства — гностицизм; затем пессимистическое учение А. Шопенгауэра о «мировой воле» (а также опосредованное им влияние буддистского Востока); учение Ф. Ницше о «сверхчеловеке». Мотивы, сходные с андреевскими, развивал с самого начала XX века экзистенциализм (философема «абсурда», идея «заброшенности человека в мир», акцентирование «пограничных состояний» личности и т. п.).

В таком контексте менялось и само содержание трагического. Оно приобретало характер безблагодатный и безысходный. (Вполне применимо к творчеству Л. Андреева и определение «пантрагизм»).

В классической модели трагического сознания важно было проследить всю причинно-следственную связь событий, приведших к неразрешимому конфликту и катастрофическому финалу — от «ближайших мотивировок» (М. Л. Гаспаров) до мотивировок самых отдалённых, наивысших (Рок, Судьба). Реализм XIX — начала XX века делал акцент на анализе конкретных социально-исторических детерминант трагизма и достиг в этом отношении значительной глубины. Андреев же, исходя из своего мировидения, большей частью минует, обходит социальную конкретику, заявляя об ущербности мирозда-

ния в целом. В его произведениях основу трагизма составляет не социально детерминированный межличностный конфликт, а противостояние незащищенного человека и бессмысленного Бытия, Пустоты, Ничто. Небеса пусты, но они как бы заселены враждебными человеку, могущественными и агрессивными силами, приобретающими персонифицированный, зловещий облик. «И нет человеку помощи ниоткуда». Исследовательница называет андреевскую обобщённую модель «онтологическим трагизмом». Л. Андреев, предъявляя радикальные претензии к мирозданию в целом, относит их и к самому роду человеческому. Писатель полон пессимизма в отношении природы человека, возможностей её совершенствования.

Такое понимание универсального трагизма бытия повлекло за собой изменение художественных форм воплощения трагического.

Л. Андреев не порывает с глубинными традициями художественного реализма. Он чувствует своё кровное родство с ним. Особенно эта связь проявляется в сфере психологического анализа состояний героев. Ряд произведений Л. Андреева написан в добротном реалистическом духе. Такие его рассказы, как «Жили-были», «Молчание» заслужили самую высокую оценку великого реалиста Льва Толстого. Но если в эстетике классического реализма центральное место занимает объективный принцип «самодвижения» (= взаимная детерминированность характеров и обстоятельств), то индивидуальный творческий метод Л. Андреева ориентирован на значительную переработку, переплавку исходного жизненного материала силой художественной фантазии творца. Стремление автора представить силы, управляющие миром и распоряжающиеся человеческими судьбами, в обобщённом виде сближает поэтику Л. Андреева с символизмом. (Сам писатель использует в этом контексте термин «алгебраизация»).

Л. Андреев пытается, далее, многократно усилить воздействие произведения на читателя, буквально потрясти его, лишить привычного душевного равновесия, шокировать. Этой цели служит всё многообразие средств. В том числе — изображение аномальных, самых низменных проявлений человеческой природы, находящихся на грани психической нормы и патологии, а нередко и за этой гранью. Часто Л. Андреев обостряет изображаемые противоречия до крайней степени, до парадокса (особенно в финальных сценах). Этот приём справедливо может быть охарактеризован как «провокация» по отношению к читателю. Как стремление причинить ему

душевную боль и тем самым побудить к осознанию ущербности мироздания. Эти и подобные им особенности произведений Л. Андреева соответствуют принципам эстетики экспрессионизма, о чём исследовательница говорит развёрнуто и убедительно.

Одна из концептуальных особенностей данной книги состоит в выделении её автором двух этапов становления поэтики трагического у Л. Андреева. Первый этап охватывает, по её утверждению, рассказы 1898–1902 годов и характеризуется как «предтрагизм». Вторым этапом объединяет жемчужины андреевской прозы 1902–1907 годов — «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искариот», «Тьма». Это уже, по мысли исследовательницы, зрелые образцы трагической прозы, достойные наименования «цикл маленьких трагедий» (с соединением сюда трёх андреевских драм того же периода). Рассмотрению предтрагизма посвящена первая часть книги, собственно трагизма — вторая.

Главная интенция автора понятна и в принципе не вызывает возражений: проследить эволюцию взглядов писателя на сущность трагического, раскрыть становление его собственной поэтики трагического. Вместе с тем, естественен вопрос: каков *критерий* разграничения того и другого этапов — предтрагизма и трагизма в собственном смысле? В основании такого разделения лежат, как можно понять из текста, два тезиса: во-первых, определение сущности трагического, которым оперирует автор, и, во-вторых, выделение в сфере трагического двух противоборствующих, но взаимодействующих линий: «шопенгауэровской» (центрированной на понятие хаотической мировой воли, внутренне близкой к буддистской традиции) и «ницшевской» (в центре которой находится самоутверждающийся субъект, носитель «воли к власти», «сверхчеловек»). Общее направление андреевской художественной эволюции, по мнению исследовательницы, таково: от человека — пассивной жертвы мирового зла, лишь бессознательно переживающего выпавшие на его долю испытания, до героя, имеющего дерзость и силы сознательно противостоять ударам судьбы, — героя подлинно трагического.

Обрисованная выше концептуальная идея проведена в книге с большой последовательностью. Благодаря ей автором выявлены многие существенные особенности трагической поэтики Л. Андреева. И всё же основания, из которых выводятся все последующие авторские суждения, представляются мне небезупречными, на мой взгляд, попросту суженными. (А отсюда — спорность некоторых

выводов). Постараюсь сформулировать возможность иного, альтернативного взгляда на тот же предмет.

При определении сущности трагического А. Н. Киселёва обратилась к известному обобщающему тексту А. Ф. Лосева на эту тему. Лосев пишет: «...Трагического не может быть там, где человек выступает лишь как пассивный объект претерпеваемой им судьбы. Трагическое родственно *возвышенному* в том, что оно неотделимо от идеи достоинства и величия человека, проявляющихся в самом его страдании». И ещё: «Трагическое как вид грозящего или свершающегося уничтожения вызывается не случайными внешними силами, а проистекает из внутренней природы самого гибнущего явления, его неразрешимого раздвоения в процессе его реализации»<sup>1</sup>. В подтексте этих утверждений заключены по меньшей мере два сущностных положения: 1) гибель невинных, пассивных жертв не трагична; 2) категория трагического родственна категории возвышенного (что вполне логично при условии, что в качестве героя выступает крупная, значительная, в чём-то образцовая личность). Нельзя не заметить близость лосевского понимания трагического к традиции, восходящей к античной эстетике, к «Поэтике» Аристотеля в частности.

Между тем, универсальность аристотелевского (и вообще классического — гегелевского, например) истолкования трагического уже давно оспорена современной наукой. Сошлось в качестве примера на интересную работу белорусского литературоведа Вячеслава Жибуля «Белорусская проза о войне и классическая трагедия». Одна из глав этой книги носит название: «Трагедия восхождения и трагедия падения» (курсив мой. — В. К.). Причём последнему роду трагического, явно «не аристотелевскому», в названной книге уделено преимущественное внимание. На материале прозы, повествующей о событиях периода фашистской оккупации Белоруссии, призывая в союзники Н. Г. Чернышевского, белорусский литературовед анализирует «безгеройную» трагедию самих «вершителей злой воли» — по крайней мере, некоторых из них. В. Жибуль попытался выделить трагическое «в чистом виде» — без примесей прекрасного, возвышенного, безобразного и т. п.; им оказалось «страдальческое в человеческой жизни», вызывающее соответствующие сопережи-

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Трагическое / Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 690–691.

вания у воспринимающего. Автор подчёркивает, что «трагедия без эпитетов», как таковая, «основывается на пассивном протесте, на пассивном неприятии...»<sup>1</sup>. Следовательно, включает в себя и *трагедию жертв*.

Всё это говорит о том, что ареал трагического со времён античности значительно расширился. Он включил в себя, кроме «аристотелевского» трагического героя — активного, противоречивого и возвышенного — ещё трагедию, с одной стороны, цельного героического характера, а с другой — гибель «вполне дурного человека». (Аристотель и тому, и другому отказывал в праве называться трагическими). Со временем то, что Стагирит считал достойным лишь «филантропии», чувства «человеколюбия», стало переживаться как подлинная трагедия. Это относится и к гибели человека от нелепой, внешней случайности, и к невинным жертвам насилия, индивидуального и социального.

Чем можно объяснить указанную эволюцию (расширение) эстетического чувства, эстетического сознания? Примем во внимание, что в трагическом переживается не только сам факт страдания или смерти человека, но и их духовное наполнение, ценностный смысл. Восприятие трагических событий включает в себя некий «расклад» причин, мотивов и, так сказать, ответственности между самим персонажем, его человеческим окружением и внешними обстоятельствами. Такой «расклад» всё более выявляет в субъекте не только негатив гибели, но и позитив ценности. Восприятие бедственного события и гибнущего персонажа, соответственно, становится объёмным, одухотворённо-противоречивым, насыщенно-смысловым. В результате даже случайная гибель и судьба «пассивных» жертв возвышается в современном сознании до уровня настоящего трагизма.

Но тогда корректно ли будет резко противопоставлять друг другу участь «пассивных», «бессознательных страдальцев» (как форму «предтрагизма») и активных героев, принимающих, так или иначе, вызов судьбы (как «подлинный трагизм»)? Такое противопоставление кажется мне не только искусственным, но и анахроничным. Или, если хотите, неисторичным (вопреки общей принципиальной приверженности автора книги методологическому принципу историзма).

---

<sup>1</sup> Жибуль В. В. Белорусская проза о войне и классическая трагедия. Минск: Наука и техника, 1986. С. 40.

Я не оспариваю узловый тезис А. Ф. Лосева, который гласит: «Трагическое предполагает свободное действие человека, самоопределение действующего лица, так что хотя его крушение и является закономерным и необходимым следствием этого действия, но само действие представляет собой свободный акт человеческой личности»<sup>1</sup>. Это положение представляется вполне справедливым, если понимать его *во всемирно-историческом смысле*. Трагическое, действительно, возникает лишь на том этапе общественного развития, когда на историческую арену выходит свободный человек — личность, ставящая собственные цели, старающаяся достичь их и терпящая крушение, что и переживается как трагизм. Почему так? Потому, что свобода человеческих действий диалектически связана с объективной необходимостью, многообразием причин, условий, случайностей, возможностей и «невозможностей». С противоречивой неоднозначностью душевного мира самого субъекта. В этом глобальном смысле А. Ф. Лосев совершенно прав. (Кстати: не из-за своей ли «персоналистической» основы жанр трагедии возник именно в европейской культуре, является её детищем?)

Но выводить из этого верного методологического положения запрет на «трагедию жертв» или «трагедию падения», по-моему, неправомерно. Сознание современного человека уже признало их, отнесло к области трагического (а не *предтрагизма*).

Есть возражения и по поводу «шопенгауэровской» (пассивно-страдательной) и «ницшевской» (активно-субъектной) линий в трагической поэтике. Основу ницшевской трактовки трагического составляет идея единства дионисического и аполлонического начал (а не более поздняя идея «сверхчеловека»). Ницшевский дионисизм и генетически, и сущностно связан с «мировой волей» Шопенгауэра. Что делает проблематичным противопоставление двух вышеназванных мыслителей как чистых антиподов.

Указанные особенности концепции А. Н. Киселёвой приводят к некоторым смещениям в оценке отдельных произведений Л. Андреева. Явно переоценен исследовательницей рассказ «Мысль». (Он хорошо вписывается в её концепцию и тем привлек внимание автора). В художественном же отношении он много уступает другим трагическим произведениям писателя. То же можно сказать и об анализе известной андреевской драмы — трагедии «Жизнь человека».

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Трагическое / Философский энциклопедический словарь. М. 1983. С. 691.



В то же время прекрасный рассказ раннего периода творчества «Молчание», на мой взгляд, недооценен. «Назвать рассказ «Молчание» трагическим произведением вряд ли возможно, — разъясняет свою позицию исследовательница. — Сущность «Молчания» — типичный для Андреева 1898–1901 годов предтрагизм. Одна из его главных особенностей — отсутствие сильной личности, неспособность героя свободно выйти на поединок с судьбой».

Вполне естественно, что, реализуя верную и плодотворную в целом идею об «онтологическом» характере андреевского трагизма, А. Н. Киселёва в данном случае стремится выявить прежде всего этот центральный мотив. Но андреевское «Молчание», думаю, мне, не только повествование об отказе героя от «евклидовой» картины мира, о выходе его в «неевклидову», жестокую реальность Пустоты. Это одновременно горестный сюжет о фатальном одиночестве и взаимонепонимании иногда самых близких людей. О том, что каждый человек есть тайна, во многом невыразимая.

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?

Так можно сказать и о покончившей с собой девушке Вере, и о строптивом отце Игнатии, и о матери Веры, попадье Вере Степановне. Нет, это не «предтрагизм», а самая подлинная трагедия людской некоммуникабельности, духовной разделённости и как бы несоизмеримости.

Особо следует сказать об отношении Л. Андреева к проблеме *катарсиса*. А. Н. Киселёва неоднократно повторяет, что, следуя эстетике экспрессионизма, писатель стремится «лишить читателя катарсиса», заменив его болевым шоком воспринимающего, вызывая проклятья, протест против бездушных мировых сил, терзающих человека. («Катарсис» при этом понимается исследовательницей в традиционном смысле — как «очищение подобных страстей», просветление и разрядка, сменяющая напряжение. Такой катарсис Л. Андреев, действительно, стремится устранить).

К этому знаменательному месту — маленькое историко-литературное добавление. Восстание против привычного умиротворяющего действия трагедии на зрителя можно обнаружить гораздо ранее начала XX века. Известный литературовед А. В. Карельский, комментируя раннюю трагедию Генриха фон Клейста «Семейство Шроффенштейн», 1802 (своего рода парафраз «Ромео и Джульетты» Шекспира), пишет: «...Автор посягнул на самую идею «примирения»

уже как жанрового канона — на принцип конечного просветления. Он изображает трагедию именно неразрешённую, длящуюся. Эта истерика, этот издевательский хохот в ответ на традиционный возвышенный завершающий жест, этот кричащий диссонанс под занавес — в предшествующей истории трагедийного жанра, пожалуй, беспрецедентен... Первым эту предельно трагическую ноту взял романтик Клейст...»<sup>1</sup>. Далее данная тема получает у А. В. Карельского содержательное продолжение и развитие при сопоставительном анализе теорий трагедии Гегеля и Шопенгауэра<sup>2</sup>. Эстетика экспрессионизма, столь родственная творческому методу Л. Андреева, как видим, в самой своей инновационности — небеспредпосылочна, не лишена корней в предшествующих формах искусства и эстетики.

Значит ли это, что применительно к творчеству Л. Андреева вообще неправомерно говорить о катарсисе? Или, может быть, эстетике наших дней следует вообще отказаться от категории «катарсиса»? Думаю, ни то, ни другое. Наука, вообще говоря, редко отказывается от некогда выработанных ею понятий; чаще имеет место сохранение традиционных терминов и понятий, но с существенным переосмыслением их содержания. Это в полной мере применимо и к данному случаю. Отвергая «старый», успокоительный катарсис, Л. Андреев утверждает новый, модифицированный его вид.

Одна из особенностей андреевского творчества, отмеченная автором книги, состоит в том, что он систематически, сознательно добивался снижения трагической героики. Герой, по внутреннему побуждению идущий на смерть во имя торжества высших ценностей (справедливости, братства людей и т. п.), часто изображается им как некая ритуальная жертва, предуготовленная и приносимая на алтарь будущего кем-то иным, «жрецами» неведомых богов. Особенно наглядно такая сниженная интерпретация реализована в романе «Сашка Жегулев». Используются и другие приемы развенчания готовности к подвигу. Например, внезапный духовный слом революционера-террориста Алексея под влиянием проститутки в «Тьме». Что касается других персонажей Андреева, то в них представлены едва ли не все ступени духовного падения человека. На примере своих героев писатель показывает, как зачастую тонка пленка, отделяющая даже в современном homo sapiens культурное — от природно-инстинктивного, человеческое — от животного, зверского.

<sup>1</sup> Карельский А. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 144–145.

<sup>2</sup> См. Там же. С. 238–252.

Сам собой встает вопрос: как возможно сострадание к *таким* «героям», сострадание, которое вызвало бы эффект катарсиса? Осознание того, что между нами, «нормальными», и ими, «патологическими», бесконечно падшими, есть нечто общее — поскольку «мы» и «они» суть ветви единого древа рода человеческого — даётся воспринимающему очень нелегко. (В. В. Жибуль нашел для обозначения этого процесса верное слово: *мучительный катарсис*). Вот такой обновленный, далекий от примирения и успокоения вид катарсиса и утверждает своим творчеством Леонид Андреев.

Но есть ли это «катарсис» вообще? Чтобы ответить на этот вопрос, надо учесть неоднозначность и многообразие интерпретаций катарсиса за всю историю существования данного понятия. «Катарсис» буквально означает: «очищение»; традиционно его трактовали как «просветление», «примирение», «облегчение», «разрядку», — но не только. Некоторые крупные эстетики (в частности, Дьердь Лукач в своем труде «Своеобразие эстетического») предпочитали иную расшифровку: «катарсис» есть *потрясение* для воспринимающего. Причем потрясение, присущее не только действию трагедии, но и искусству в целом, во всем многообразии его видов. Сказанное дает основание считать эффект воздействия произведений Л. Андреева не чем иным, как особой разновидностью катарсиса — катарсисом-потрясением.

Категорию трагического обычно противопоставляют понятию «мелодраматического». Но в творчестве Л. Андреева эти два понятия заметно сближаются, синтезируются. Мне уже однажды приходилось писать, что в содержании мелодраматического преобладают две эмоциональные доминанты: трогательное чувство и патетический протест против явной несправедливости, откровенного зла<sup>1</sup>. К явлениям, вызывающим трогательные, сентиментальные переживания в человеческой душе, Андреев неоднократно обращался в своих ранних рассказах, святочных и пасхальных, но в зрелый период творчества он отказался от этой доминанты. Зато пафосный протест против коренной несправедливости жизни был включен в его поэтику трагического и усилен. Писатель, можно сказать, частично «мелодраматизировал» трагический катарсис.

Говоря о поэтике трагического в творчестве Л. Андреева, в особенности о его концепции «онтологического трагизма», нельзя

---

<sup>1</sup> Крутой В. П. О «мелодраматическом» // Вопросы философии, 1981, № 5. С. 131.

обойти вниманием отношение писателя к христианскому вероисповеданию, к религиозному мировоззрению вообще. Этот вопрос был остро-актуальным и одновременно болезненным для многих представителей интеллигенции Серебряного века. Достаточно вспомнить религиозный критицизм Д. С. Мережковского и В. В. Розанова, отвергавших православную ортодоксию и желавших обновить христианство путем вливания в него языческой жизненной силы, энергии. В эти годы наблюдается обострение интереса к гностицизму. Не остался в стороне от этих процессов и Леонид Андреев. Автор книги проявляет должный такт, необходимый для обсуждения столь сложной темы, всемерно старается избежать упрощений. Говоря, что Андреев никогда не был религиозным человеком, исследовательница вместе с тем справедливо отмечает, что христианство оказало на него значительное влияние. Как художник и рефлектирующий интеллигент, он жил исторической памятью христианства, активно использовал арсенал его идей, образов, символов. Свою цель писатель видел в том, чтобы воссоздать, оживить традиционные евангельские сюжеты и мотивы в новой, альтернативной, «ревизионистской» трактовке и тем самым подвергнуть их радикальному сомнению. Здесь он следовал, конечно, традициям гностицизма.

Эта общая установка была реализована им в рассказе «Елеазар», в повести «Иуда Искарот», где всеми презираемый предатель изображен самым верным и самоотверженным из учеников Иисуса. Тема жестоких испытаний силы религиозной веры, заставляющая вспомнить о ветхозаветном Иове, высокохудожественно воплощена писателем в рассказах «Молчание» и «Жизнь Василия Фивейского». Герои обоих произведений, священнослужители, претерпев многочисленные, страшные жизненные испытания, отрекаются от сана и веры, ибо «небеса пусты».

Неудивительно, что большинство представителей русской религиозной философии — современников Андреева просто его «не замечали», никак не отзывались на андреевские «провокации». (Кстати, иначе, как «провокацией», трудно назвать резко антирелигиозную пьесу Л. Андреева «Савва».) Но теперь, сто лет спустя, видимо, пришло время для объективного анализа «богоборческих» произведений писателя-бунтаря, сути его расхождений с традиционным христианским миропониманием. Собственно, это и делает А. Н. Киселёва в своей книге, делает непредвзято и достаточно успешно.

В своей общей, резюмирующей оценке трагического творчества Леонида Андреева исследовательница отмечает: «Важно и то, чего нет в творчестве Андреева. Нет высокомерной иронии и безграничной игры, столь частых в постмодернизме. Нет спокойного принятия абсурда и построения поэтики на его основе, которые находим у Беккета и Ионеско. Нет холодного философствования на темы людских страданий, отличающего многих экзистенциалистов». «Зато есть подлинные боль и скорбь, отличающие настоящих трагиков, и есть стремление (не всегда успешное и состоявшееся) победить зло в его многообразных формах силами искусства». С этими итоговыми, выношенными и прочувствованными, суждениями автора книги нельзя не согласиться.

В заключение своего, может быть, слишком затянувшегося предисловия хочу высказать личное мнение ещё по двум немаловажным, на мой взгляд, вопросам: о глубинной актуальности темы, освещённой в данной книге, и о качествах, проявленных её автором.

#### *Об актуальности.*

XX век закончился. Л. Андреев видел и отразил в своём творчестве, по сути, только начало столетия. Мы же сегодня, на правах потомков, имеем возможность мысленно обозреть всю его ретроспективу. Это столетие не зря назвали катастрофическим и трагическим.

XX век был веком войн: двух мировых и десятков локальных, захватнических и антиимпериалистических, национально-освободительных. Главным событием жизни старшего поколения россиян стала Великая Отечественная война против фашистской Германии и её сателлитов, победа в которой потребовала величайшего напряжения народных сил, оплачена миллионами человеческих жизней.

XX век принёс с собой революционные и контрреволюционные движения, вылившиеся в ожесточённую классовую борьбу и террор с обеих сторон.

На арену истории вышли массы. Трагедии приобрели массовый характер.

У всех этих трагедий, невиданных по глубине и масштабу, была и есть весомейшая *духовная составляющая*. XX век вообрал в себя кризис и противоборство различных ценностей, идеалов, ценностных ориентаций. Он продемонстрировал беззаветную веру в идеалы — вплоть до фанатизма — одних и трусость, предательство других. Искренние, но губительные заблуждения одной

части социума смешались, переплелись с бесстыдным перебежничеством в противоположный лагерь другой его части — прямо «по Леониду Андрееву».

Сфера трагического является сейчас не просто ареной научной полемики, академических дискуссий, но и предметом острой идейной борьбы. Основные факты трагических событий минувшего столетия известны всем, признаны всеми. Противоборство же идёт вокруг той или иной, адекватной или неадекватной их интерпретации. Именно здесь имеют место множество упрощений, вольных или невольных, переделок, прямых фальсификаций. Мы просто обязаны разобраться во всём этом клубке — сложном, запутанном.

У части наших соотечественников наблюдается симптом «атрагизма», или «дефицита трагического сознания». Даже находясь в объективно трагических обстоятельствах, человек становится неспособным осознать, пережить их трагическую суть.

Леонид Андреев был одним из тех, кто предчувствовал катастрофизм начавшегося века. Он лишал своих читателей иллюзий относительно спасительной мощи культуры и благости человеческой природы. Тем самым он готовил и нас, отдалённых своих потомков, к постижению «метафизики» XX столетия (хотя бы *post factum*).

В России начала XXI века и третьего тысячелетия наличие или отсутствие трагического сознания, его глубина или поверхностность становятся одним из решающих факторов развития общества и личности. Состояние трагического сознания может быть либо тормозом, либо ускорителем нашего дальнейшего движения вперёд. С этой точки зрения, книга А. Н. Киселёвой о Л. Андрееве, номинально — историко-литературное исследование, представляется мне актуальной и насущной в куда более общем и глубоком смысле — духовно-историческом.

*О «субъектном», «авторском» аспекте данного исследования.*

Прежде всего хочется отметить научную смелость А. Н. Киселёвой. Она взялась за тему, зияющую обширным пробелом в наших знаниях о Серебряном веке, за тему необычайно сложную, заведомо не предполагающую бесспорных, однозначных решений. Для успешного анализа и осмысления такой темы автор должен обладать широким кругозором: знать, кроме обширного, многогранного творчества самого Л. Андреева, литературный и идейно-философский контекст эпохи, разбираться в многообразии художественных на-

правлений рубежа веков (реализм, символизм, экспрессионизм и др.), быть осведомлённым в религиозных традициях христианства, гностицизма, буддизма. Автор, несомненно, обладает этой широтой кругозора, что и послужило залогом её успеха.

На протяжении всего текста А. Н. Киселёва демонстрирует высокий уровень филологической культуры. Ей в равной мере удаются и «монографические» разборы отдельных художественных произведений Л. Андреева, и тонкие сопоставительные анализы текстов, принадлежащих разным авторам, разным литературным школам, направлениям. Запутанные, болезненные проблемные узлы автор распутывает с большим терпением, осторожностью и внутренним тактом.

Особое удовлетворение вызывает такая «фирменная» особенность данного автора, как методологическая самосознательность и рефлексивность. А. Н. Киселёва всегда отдаёт отчёт себе (а заодно и нам, читателям) в том, какую задачу ей предстоит сейчас решать, какие разумные ограничения предмета исследования ею произведены, какие пути и средства выбраны и почему. Она ведёт своё исследование так же обдуманно и уверенно, как лоцман — доверенное ему судно.

Считаю работу А. Н. Киселёвой не только успешным и весьма содержательным, но и, не побоюсь сказать, незаурядным исследованием. Такая книга способна удовлетворить любознательность широкой публики и одновременно послужить стимулом для новых научных исследований творчества Леонида Андреева и проблемы трагического.

Мне чтение данной работы принесло большое удовлетворение, побудило о многом задуматься. Надеюсь, аналогичным будет и душевный отклик тех, кому знакомство с этим изданием только предстоит.

2008

## К ИСТОКАМ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ФИЛОСОФСКИЙ БУНТ ЛЬВА ШЕСТОВА

Вопрос об идейных истоках и предшественниках современного постмодернизма весьма непрост. Но он, как мы увидим ниже, имеет принципиальное значение.

Постмодернизм является неклассической философской и культурной парадигмой. Вполне естественно, что он противопоставляет себя классике, традиционному воззрению (воззрениям) на мир. Но нельзя не заметить и того, что зачастую это противопоставление приобретает ультрарадикальный, абсолютизированный характер.

Нередко приходится слышать и читать, что постмодернизм — детище второй половины и даже последних десятилетий XX века, тех новейших тенденций, которые возобладали в нынешнем обществе, культуре, в интеллектуальной и практической жизни людей. Что же касается классики, то она выражает опыт прежний, несоизмеримый и несопоставимый с современным. Фактически в подобном контексте речь ведётся о полном разрыве преемственности в развитии философии и культуры. Получается, что постмодернизм, как нечто абсолютно новое, как бы выпал из истории. Его можно уподобить растению, корни которого не заглублены в толщу земли, а стелятся лишь по поверхности.

Во всём этом идейном комплексе, типичном для радикалов от постмодернизма, элементы бесспорно истинные смешаны, как мне представляется, с утверждениями спорными и просто ошибочными.

Прежде всего отмечу, что авторство идеи о радикальном разрыве современности со всей предшествующей историей человечества принадлежит отнюдь не постмодернистам-нонклассикам наших дней. Такую предельно заострённую установку в оценке новейшего этапа культуры задали ещё мыслители первой трети XX века. Так, представитель «философии жизни» Георг Зиммель в своей известной статье «Конфликт современной культуры» рассматривал «жизнь» и порождаемые ею культурные «формы» как, по сути, непримиримые противоположности, борющиеся до взаимного исключения. Причём, если в прежние эпохи развивающаяся жизнь ломала ею же порождённые формы и заменяла их другими, более новыми и адекватными, то особенность теперешнего этапа Зиммель видел в сбрасывании жизнью любых форм, в самопрезен-



тации живой жизни помимо всех опосредующих факторов<sup>1</sup>. Новая, новейшая культурная ситуация оказывалась абсолютно уникальной, не имеющей аналогов в предшествующей истории. Отсюда логически следовал вывод о «разрыве связи времён».

Столь же крайнюю, явно утрированную постановку вопроса о смене старого новым — применительно к сфере искусства — можно видеть и в статье Хосе Ортеги-и-Гассета «Искусство в настоящем и прошлом» (1926 или 1927). Некоторые формулировки этой статьи гласят о признании «искусством» только продуктов творчества актуального, авангардного, при полном отвержении всех предшествующих творений как внеположных. «Искусство прошлого не «есть» искусство; оно «было» искусством»<sup>2</sup>. «Улетучились последние остатки духа преемственности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики»<sup>3</sup>.

Удивительно ли, что подобные взгляды имеют своё продолжение и развитие в наши дни?

Постмодернизм в своей резкой оппозиции всему классическому, традиционному приобретает некий ореол сакральности. На мой взгляд, уже одна постановка вопроса об истоках, корнях постмодернизма лишает его атрибута исключительности, заземляет его, делая доступным для научного анализа и трезво-критического осмысления.

Тезис об уникальности постмодернизма как фазы культурной эволюции не приемлет, между прочим, один из видных его теоретиков и практиков — Умберто Эко. «...Я сам убеждён, — пишет он, — что постмодернизм — не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* — подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть свой собственный постмодернизм... По-видимому, каждая эпоха в свой час приходит к порогу кризиса...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. М. 1996.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. 1991. С. 299.

<sup>3</sup> Там же С. 308.

<sup>4</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Эко У. Имя розы. Роман. М. 1989. С. 460.

Против тезиса о единственности современного постмодернизма активно возражают также белорусские историки философии А. В. Филиппович и В. Н. Семёнова. Они напоминают, что противоборство двух типов или форм философии — классической и неклассической — проходит через всю историю человеческой мысли. Периоды классики сменяются периодами неклассики, и наоборот. У каждого типа философствования есть свои сущностные особенности. Первый тип (классика) соответствует эпохам подъёма и стабилизации общества, его культуры; второй (неклассика) — периодам кризиса и упадка. Но развитие человеческой мысли продолжается и в том, и в другом случае, оно неостановимо. Исходя из этого, А. В. Филиппович и В. Н. Семёнова усматривают в современном постмодернизме типологические черты сходства с определёнными философскими школами далёкого прошлого — античными софистами, скептиками, средневековыми номиналистами и др.<sup>1</sup>

В том, что постмодернизм второй половины XX — начала XXI века является реакцией на спекулятивный характер и длительное господство немецкого идеализма (прежде всего гегелевского), классического рационализма и позитивизма, сходятся все исследователи. Что же касается тех направлений новоевропейской философии, которые близки по духу к постмодернизму и способствовали его возникновению, то их набор достаточно широк и вариативен. Думаю, есть все основания согласиться с В. В. Бычковым, который в качестве предтеч постмодернизма называет великого бунтаря Ф. Ницше, З. Фрейда, философов-экзистенциалистов, ведущих свою родословную от учения С. Кьеркегора, а также представителей структурализма и постструктурализма<sup>2</sup>. (Собственно, представители последнего выступают одновременно и мэтрами постмодернизма.)

Таким образом, современный постмодернизм — не абсолютно уникальное, как бы внеисторическое явление, а закономерное следствие кризиса ряда течений классической европейской философии XIX–XX веков и одновременно — продолжение интенций, заложенных в других её направлениях (как иррационалистических, так и рационалистических).

В выступлении на IV Российском философском конгрессе (Москва, 24–28 мая 2005 г.) мною было высказано предположение,

<sup>1</sup> См.: *Филиппович А. В., Семёнова В. Н.* Послесловие. Против постмодернизма / Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мн. 2007.

<sup>2</sup> *Бычков В. В.* Эстетика: Учебник. М. 2002. С. 309, 330.

что постмодернизм представляет собой современную форму скептицизма — философско-парадигматического вообще и культурного в особенности<sup>1</sup>. Если эта гипотеза или интуиция верна, то постмодернизм включается в определённую традицию, имеющую за своей спиной столетия и даже тысячелетия.

Скептическая философия каждой конкретной эпохи имеет свою доминанту и вытекающие из неё более частные особенности. Постмодернистский скептицизм XX века вырос и утвердился на почве отрицания принципа единства, целостности — как бытия, так и форм его постижения человеческим сознанием, духом вообще. Орудием познания и освоения мира всегда считался разум; постмодернизм же последовательно, систематически проводит линию контр-рациональности, антисциентизма и т. п. Атмосфера эпохи Просвещения, проникнутая верой в разум, в возможности преобразования мира на его основе, антитетична и враждебна постмодернизму, она является излюбленной мишенью его инвектив. Не будет преувеличением сказать, что постмодернизм — это анти-Просвещение. На место принципа единства мира и его постижения в целостных мировоззренческих образованиях постмодернизм ставит идею принципиального плюрализма, дезинтегрированности, фрагментарности, которая разрушает любую определённую, однозначную, какую бы то ни было ценностную иерархию.

У скептического миропонимания есть свои бесспорные достоинства и свои недостатки, ограниченности. Скептицизм всегда был эффективным средством против застоя мысли, различных проявлений догматизма. В то же время за ним нередко тенью следовали релятивизм и нигилизм. Будучи весьма чутким в обнаружении болевых точек развивающего познания и мироотношения, в постановке вопросов, скептицизм часто был куда менее активным и плодотворным в разработке позитивных решений выявленных проблем.

Существует ещё одна грань обсуждаемой здесь темы: единство и различие постмодернизма западноевропейского и русского. Этот аспект затрагивает в своей интересной и содержательной статье В. И. Самохвалова<sup>2</sup>. Она полемизирует — на мой взгляд,

---

<sup>1</sup> См.: *Крутоус В. П.* Постмодернизм — современная форма скептицизма / Философия и будущее цивилизации. Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса (Москва, 24–28 мая 2005 г.). В 5 т. Т. 4. М. 2005. С. 185.

<sup>2</sup> См.: *Самохвалова В. И.* Вячеслав Иванов и русский постмодернизм // Вопросы философии, 2001, № 8.

достаточно убедительно — с автором другой, более ранней статьи, П. К. Гречко, считающим русский постмодернизм явлением вторичным, производным от западного<sup>1</sup>. На рубеже XIX–XX веков, когда единая нововременная (по генезису — христианская) картина мира перестала быть безальтернативной и зашла речь о проблематичности всеохватных, универсальных «систем» вообще, именно деятели русского Серебряного века, полагает В. И. Самохвалова, одними из первых ощутили и выразили это новое, нарождающееся умонастроение. Исследовательница считает это началом русского постмодернизма, фактически проложившего дорогу постмодернизму западному (ставшему впоследствии столь влиятельным и для нас как бы образцовым). Центральная мысль её статьи — о существовании русского постмодернизма конца XIX — начала XX века — представляется мне достоверной, подтверждаемой анализом культурных реалий, хотя и несколько непривычной на слух. (Да и «непривычность» объяснима: время зарождения постмодернизма отодвигается тем самым, по сравнению с общепринятым, на пять-шесть десятилетий назад!) Но у меня напрашиваются и два попутных возражения.

Первое. В. И. Самохвалова считает важной, существенной особенностью русской модификации постмодернизма то, что в ней дезинтеграция бытия и сознания человека (наиболее адекватно выражаемая западным постмодернизмом) дополняется успешными поисками нового синтеза. То есть здесь «негатив» (разрушительная тенденция) сочетается с «позитивом» (конструктивная тенденция). Как гипотеза, такая мысль имеет право на существование. Но не утрачивается ли при таком подходе специфика постмодернистской парадигмы как таковой, дезинтегрированной по природе, по определению? Не стирается ли при этом качественное отличие неонклассики от классики? По-моему, столь радикально модифицированный постмодернизм перестаёт уже быть постмодернизмом в общепринятом смысле этого слова.

Второе — не столько возражение, сколько уточнение и дополнение. В. И. Самохвалова называет «первым русским постмодернизмом» Вячеслава Иванова, обосновывая этот тезис всем содержанием своей серьёзной, аргументированной статьи. Как известно, в число принципов современного постмодернизма входит девиз: «Пе-

---

<sup>1</sup> См.: *Гречко П. К.* Интеллектуальный импорт, или О периферийном постмодернизме // *Общественные науки и современность*, 2000, № 2.

режьте все границы! Любые смещения допустимы». Творчество Вяч. Иванова, как показывает исследовательница, вполне соответствует данному принципу. Оно «протеистично» в лучшем смысле этого слова: т. е. многопланово, но при этом не оформляется со всей определённости, не «прописано» ни в одном из известных направлений, оставаясь неким размытым аналогом нескорректированной, живой жизни. Автор статьи отмечает и другие созвучия творчества Вяч. Иванова с методологией современного постмодернизма. Со всем этим я готов согласиться — с одним необходимым примечанием и дополнением. По-моему, наименования «первый русский постмодернист рубежа XIX–XX веков» с ещё большим основанием, чем Вяч. Иванов, заслуживает другой представитель той же плеяды русского Серебряного века — Лев Шестов (1866–1938). Кто из них первый, кто второй — этот вопрос пусть останется открытым. Важнее другое: оба они, Вяч. Иванов и Л. Шестов (допускаю также расширение этого ряда), были исторически первыми в постмодернистском движении XX века.

\* \* \*

Для того, чтобы войти в неклассический мир философии Шестова, чтобы лучше понять и оценить её, полезно ознакомиться с содержанием книги Ильи Пригожина «Конец определённости. Время, хаос и новые законы природы»<sup>1</sup>. Автор — один из основателей синергетики (её называют также «наукой о хаосе»<sup>2</sup>). Книга издана в 1969 году, тридцать лет спустя после смерти Шестова. В ней дано сжатое, но впечатляющее описание и объяснение сути перехода от классической философско-научной парадигмы к неклассической. И. Пригожин, ближайшим образом специалист в области физики и математики, напоминает, что европейскую мысль со времён античности занимает вопрос о совместимости детерминизма — учения о всеобщей закономерной взаимосвязи и взаимообусловленности явлений, процессов в природе — и «свободы воли», то есть способности человека к самостоятельности, творчеству, инновациям. Желая примирить эти противоположности, Эпикур ввёл в своё ато-

<sup>1</sup> См.: Пригожин И. Конец определённости. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск. 2000.

<sup>2</sup> См.: Маркова А. А. Философия из хаоса. Ж. Делёз и постмодернизм в философии, науке, религии. М. 2004. Гл.3.

мистическое учение представление о самопроизвольном («свободном») отклонении атомов от прямолинейной траектории, обозначив подобное гипотетическое нарушение единообразия особым термином — «клинамен». «Дилемма Эпикура» пронизывает, как показывает И. Пригожин, всю историю европейской науки и философии, вплоть до современности. Классическая наука неизменно отдавала предпочтение необходимости, выражаемой незыблемыми законами природы. Так понимаемый мир был предельно упорядоченным, законосообразным и предсказуемым, но в нём отсутствовали подлинное многообразие, спонтанность изменений и не было почвы для проявлений свободы. Такой сверхдетерминированный мир — «идеал науки классической», пишет Пригожин, «напоминает тоталитарные кошмары, описанные Олдосом Хаксли, Миланом Кундерой и Джорджем Оруэллом»<sup>1</sup>.

Неклассическая наука (прежде всего физика) заострила внимание на «асимметрии времени» — прошлое не определяет однозначно будущее, из последующего нельзя полностью воссоздать прошлое, — что привело к углублённому пониманию необратимости времени, к признанию фундаментальной роли случайности, вероятности и нестабильности в мире. Стало выясняться, что мир не только един, но и дезинтегрирован, множественен. Естественное стремление людей науки охватить единым взглядом всю природу сменилось пониманием того, что различные и даже противоположные объяснительные концепции могут сосуществовать, быть взаимодополнительными. И. Пригожин говорит в своей книге о кризисе детерминизма и его преодолении, но из контекста видно, что он при этом имеет в виду детерминизм старого образца, односторонний, идеализированно-упрощённый, игнорирующий диалектическую противоречивость и реальную сложность мира, природы. Фактически автор ведёт речь о неизбежности новой, более адекватной формулировки законов природы, о формировании нового типа рациональности.

Все эти онтологические и гносеологические новшества, проникшие в науку и философию XX века, Пригожин характеризует не просто как неклассические, но и прямо «постмодернистские». «Как показал Джон Р. Сёрл, постмодернистская философия с её идеей разрушения бросает вызов западным традициям в том, что касается природы истины, объективности и реальности... Кроме

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 135.

того, роль эволюции, событий в нашем описании природы постоянно возрастает»<sup>1</sup>. Возникновение новой разновидности знания, свободной от ограниченностей и пороков классического рационализма, «предвкушал» (выражение Пригожина) Джеймс Максвелл, выдающийся английский физик XIX века.

В том же направлении проявил свою философскую интуицию и Лев Шестов. В самом деле: описанный Пригожиным мир классической науки, тесный, как клетка, для свободного, креативного по природе человеческого духа, — это и его, Шестова, тесный, невыносимый окружающий мир. Но не только мир знания, науки, а и возведённой на их основе культуры (которая в современном постмодернистском дискурсе именуется «репрессивной»). Философия Шестова — бунт против обрисованного выше детерминизма во всех его ипостасях: гносеологическом, онтологическом, социокультурном.

Есть известное изречение: «Если бы математические аксиомы напрямую задевали жизненные интересы людей, то они, эти аксиомы, конечно, опровергались бы». Это — о Шестове, это его ситуация, его случай. Всеобщность научных истин и норм морали, довлеющих над человеческой субъективностью и индивидуальностью, затрагивали его глубоко лично, даже интимно. Шестов совершил своё отталкивание от классики и переход к нонклассике не интеллектуально только — он пережил его экзистенциально, всем существом. Но свой эмоциональный пафос, свои глубинные созвучия и противостояния Шестов выражал всё-таки рациональными средствами. Отсюда — единство «правополушарного» (интуитивно-образного) и «левополушарного» (логического) в его творчестве. Отсюда же излюбленные жанр и стиль его философствования: свободный эссеизм, симбиоз философии и литературы, литературной критики, полемичность, публицистичность.

То был бунт во имя свободы, против необходимостей разного рода; прежде всего против «незыблемых» законов науки, а также законов нравственности, сковывающих, подчиняющих себе суверенную волю человека. Шестовский порыв к свободе высоко ценят современные отечественные исследователи его творчества. «Свобода и индивидуальность, не подавляемые никакими необходимостями и всеобщностями, это и есть главное «за» в думе-страсти Л. Шестова, — пишет, в частности, Н. В. Мотрошилова. — ...Это ценности,

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 19.

которые Л. Шестов бескомпромиссно защищал всю свою жизнь и которые мы, его соотечественники, в прошлом то и дело теряли как раз из-за склонности ко многим компромиссам, но вот сегодня почувствовали к ним особый вкус»<sup>1</sup>.

Как уже отмечалось, исследователи постмодернизма, да и сами его приверженцы, называют (не без оснований) непосредственным предтечей данного направления Ф. Ницше<sup>2</sup>. Л. Шестов в известном смысле воплощает, олицетворяет собой эту преемственную связь провозвестника с преемниками и последователями. (Не надо забывать, что Шестов — один из зачинателей богатейшей русской ницшеаны, вписанной в хронологические рамки Серебряного века. Две его книги, изданные в самом конце XIX и самом начале XX века, были посвящены осмыслению и специфической интерпретации учения Ницше — в сопоставлении с творчеством великих русских писателей-мыслителей Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.) От экзистенциализма С. Кьеркегора и дионисизма Ф. Ницше ведёт своё начало линия острой критики классического европейского рационализма, кстати, продолжающаяся и в современном постмодернизме. Шестов перенёс основные постулаты и доводы ницшевского антирационализма на русскую почву, продолжив и углубив его до *pes plus ultra*. Такая прививка «опыта адогматического мышления» Ницше тогдашнему древу русской философии имела позитивное значение и составляет одну из несомненных заслуг Л. Шестова.

Критика рационализма идёт у философа одновременно по ряду направлений. Она имеет немало аспектов, включая гносеологический и онтологический. Если вспомнить фундаментальную для Ницше дихотомию «дионисизм — аполлонизм», то Шестов заявляет себя принципиальным дионисистом, невольником и выразителем этого дисгармонического, хаосогенного, иррационального начала. Везде — в бытии, в научных теориях, даже в религиозных учениях — философ обнаруживает не единство и гармонию, а противоречия, разломы, несоответствия, исключения из нормы (патологии). То есть — изначальное несовершенство мира и человека.

---

<sup>1</sup> Мотрошилова Н. В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М. 2007. С. 394.

<sup>2</sup> См., например: Мочкин А. Н. Метаморфозы консерватизма в философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше / От абсолюта свободы к романтике равенства (Из истории политической философии). М.: ИФРАН, 1994. С. 99–100.



Этим отвержением всякого единства в мире, любых упований на консонанс, гармоническую сопряжённость его слагаемых Шестов чрезвычайно близок к воззрениям современных постмодернистов. Прочитирую в подтверждение одно выразительное место из статьи ведущего теоретика французского и мирового постмодернизма Ж.-Ф. Лиотара. «В XIX и XX веках мы по горло сыты террором. Мы дорого заплатили за всяческую ностальгию — примирение понятия и чувства, прозрачного и коммуникационного опыта. За всеобщим требованием расслабления и успокоения зреет желание нового террора, осуществляющего фантазм обладания реальностью. Ответ таков: война целому, засвидетельствуем непредставимое, усилим противоречия, спасём фамильную честь»<sup>1</sup>. Параллели, звучащие вполне очевидны.

К сказанному следует добавить ряд замечаний, помогающих лучше понять позицию философа.

Сам Шестов не пользовался ницшевскими терминами — мифологемами «аполлонизм» и «дионисизм» (хотя, несомненно, мысль его вращалась в орбите этих понятий). Для обозначения того гармоничного, светлого, иллюзорного начала, которое у Ницше именовалось аполлонизмом (также — синоним одностороннего рационализма), русский философ прибег к более привычному на слух слову: «идеализм». Последний стал главной мишенью его критики. Шестовская критика «идеализма» бьёт по прекраснодушному, неоправданному оптимизму различных утопических построений, воздушных замков, воздвигаемых на базе рационалистических теорий и учений. И это делает её столь же актуальной для начала XXI века, как это было в начале XX-ого. Но нельзя не отметить при этом, что Шестов упростил для себя ницшевскую трактовку данной проблемы. У автора «Заратустры» оба начала — дионисическое и аполлоническое — важны для жизни, они взаимодополнительны; у его последователя эта гибкая соотносительность исчезает, элиминируется.

Философия Шестова есть некий аналог нынешнего постмодернизма, с его пафосом анти-Просвещения и антиутопизма. Вместе с тем, очевидно, что общий взгляд Шестова на мир приобретает глубоко пессимистический характер — более безотрадный, чем у его знаменитого предшественника.

---

<sup>1</sup> Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М. 2008. С. 332. (Перевод с фр. Н. Б. Маньковской).

Здесь уместно сказать о том субъекте, с позиций которого Шестов взирает на рационализированный наукой, моралью мир, яростно отвергаемый им. В этом пункте у Ницше и Шестова есть как сходство, так и существенное различие.

В центре антропологии того и другого находится «меньшинство». Но в случае Ницше это — аристократический круг избранных, обладателей воли к власти, обобщаемый образом Сверхчеловека. Шестов же выступает как выразитель и защитник позиций тех неудачников, к которым природа и Судьба оказались особенно безжалостными, сделав их болезненными исключениями из общего ряда, из остального, «нормального» человечества. К чему им абстрактные, общезначимые истины науки, нормы морали, благие религиозные предписания? Они замкнуты в своём «подполье», каждый в скорлупе своей несчастной индивидуальной судьбы, в тисках своего одиночества и безмерных страданий. Таких «несчастнейших» тоже немного (но среди них есть немало истинно великих людей).

Правы ли современные постмодернисты, называя одним из идейных истоков своего воззрения экзистенциализм (к которому относят и Л. Шестова с Н. А. Бердяевым)? Думаю, да. Экзистенциалистская философия переключает своё внимание на индивидуальную судьбу человека и его внутренний мир, соединяя этот перенос центра тяжести с острейшей критикой общезначимых идей, понятий и ценностей. Это как бы две стороны медали: утверждение ценности отдельной личности, с одной стороны, и дискредитация всего сверхличного — с другой. По отношению к второй части этого тезиса постмодернизм шестовский (ранний) и современный (поздний) едины. Вот что пишут, например, В. В. и О. В. Бычковы в статье «Эстетика», помещённой в «Новой философской энциклопедии»: «Сознательный эклектизм и всеядность (с позиции иронизма, берущего начало в эстетике романтиков и Кьеркегора и сознательной профанации традиционных ценностей) постмодернизма позволили его теоретикам занять асистематическую, адогматическую, релятивистскую, предельно свободную и открытую позицию». «Нет ни истинного, ни ложного, ни прекрасного, ни безобразного, ни трагического, ни комического. Всё и вся наличествует во всём в зависимости от конвенциональной установки реципиента или исследователя»<sup>1</sup>. Как видим,

---

<sup>1</sup> Бычков В. В., Бычкова О. В. Эстетика / Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2001. С. 463.

современный постмодернизм полностью отрицает наличие каких бы то ни было общезначимых, определённых ценностей, какой-либо их иерархии (кроме сугубо и узко конвенциональной). А путь к такому финалу проходит, в частности, через экзистенциализм.

В сравнении постмодернизма раннего и позднего кое в чём выигрывает первый. Вот показательный пример. Для Шестова — может быть, первого русского постмодерниста — вопрос стоял так: если индивидуум — всего лишь малая частица мирового целого, то должен ли он признать заведомый приоритет этого целого, а за собой оставить лишь служебную роль по отношению к ценностям, идеалам, репрезентирующим целое; хочет ли он считать себя оправданной жертвой во имя некоего всеобщего прогресса? Надо признать, что в традиции классического европейского рационализма подобная перспектива была вполне реальной. Так, о Гегеле (философском антипode Шестова) П. П. Гайденко пишет следующее: «...Гегель называет историю, в отличие от природы, сферой, где реализуется свобода, а между тем обнаруживается, что на деле в истории нет свободы, в ней реализуется необходимость»<sup>1</sup>. «Поглощение отдельного индивида всеобщим» выставлено у Гегеля «в качестве идеала»<sup>2</sup>.

Говорят: чтобы выпрямить согнутую палку, нужно перегнуть её в противоположную сторону. Так и поступает Шестов. Он прищипывает к экзистенциалистской, кьеркегоровской крайности, где «единичное выше всеобщего». Что ж, такова логика острой полемики, её можно понять и хотя бы частично оправдать.

По утверждению Н. В. Мотрошиловой, Шестов, говоря о судьбе Ницше, «одним из первых в мире выдвинул тезис о равновеликости мира и каждого отдельного человека, индивида»<sup>3</sup>. «Из первых» ли — об этом можно спорить. Но в самом высказанном тезисе заключено несомненное проявление гуманизма Шестова. В его философии ещё живёт тревога за судьбу конкретной, неповторимой личности, несчастной, отверженной, «покинутой истиной и моралью». В постмодернизме позднем, современном, увы, эти тревога и боль по поводу удела отдельной человеческой единицы уже выветри-

<sup>1</sup> Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М. 1997. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 29.

<sup>3</sup> Мотрошилова Н. В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М. 2007. С. 439. Ср. 443.

лись, заменившись иронической отстранённостью и интеллектуальной игрой.

Как известно, сочинения Шестова дошли до широкого российского и русскоязычного читателя в «перестроечные» 90-е годы прошлого века. И сразу начались попытки углублённого осмысления его наследия. Они продолжаются и сейчас. Обдумывая идею (гипотезу) неклассического, постмодернистского характера философии Шестова, я с большим интересом познакомился с работами ряда современных историков философии (в основном российских, а также одного украинского), уделивших специальное внимание этому неординарному мыслителю Серебряного века<sup>1</sup>. Все эти публикации подготовлены учёными высокой квалификации, отлично знающими свой предмет. Тем полезнее, поучительнее поразмыслить над избранными страницами современной «шестовианы», в чём-то полностью разделяя позиции авторов, а в чём-то, естественно, и оспаривая их.

Меня интересовали лишь отдельные, определённые аспекты вышеназванных работ. О том, какие именно вопросы отечественного шестоведения привлекли моё внимание, какие ответы на них нашёл я в имеющейся литературе, на какие размышления это меня навело, и пойдёт речь ниже.

**К какому философскому направлению (или направлениям) относят специалисты философию Л. Шестова?**

Ю. В. Кушаков, подчёркивая оригинальность и даже уникальность концепции Шестова, говорит о том, что она не сводима ни к одному из известных, типичных философских направлений. Шестовское учение, по его мнению, расположено на стыке, на пересечении целого ряда школ и течений, к каждому из которых оно так или иначе причастно. Это — критическая философия, философия жизни, экзистенциализм, персонализм, «философия откровения (религиозного)», «мистический реализм». Опираясь на автохарактеристику самого Шестова, учёный приемлет также наименование

---

<sup>1</sup> См.: *Кувакин В. А.* Опровержения и предположения Льва Шестова // *Философские науки*, 1990, №№ 2,3; *Морева Л. М.* Лев Шестов. Л. 1991; *Лашов В.* Гуманизм Льва Шестова. М. 2002; *Гальцева Р.* Защита Львом Шестовым «трагического индивида»: Приобретения и потери / Человек: образ и сущность. Слово и культура. Ежегодник / РАН. ИНИОН. М.: 2003; *Столлович Л. Н.* История русской философии. Очерки. М. 2005; *Кушаков Ю. В.* Нариси з історії німецької філософії Нового часу. Навчальний посібник. Київ. 2006; *Мотрошилова Н. В.* Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М. 2007; *Порус В. Н.* У края культуры (философские очерки). М. 2008 и др.

«философия трагедии». Но одновременно, с аналогичной ссылкой, отвергает определение её как разновидности скептицизма<sup>1</sup>. С этим надо разобраться повнимательнее, здесь кое-что явно нуждается в уточнении.

О причастности философии Шестова к традициям экзистенциализма и персонализма уже говорилось выше. Причисление его учения к линии «философии жизни» также вполне оправдано — уже одним тем, что проводником мыслителя в мир адогматизма был не кто иной как Ницше, основатель этого направления. Шестов, со своей стороны, широко пользуется понятием «жизнь» и довольно обстоятельно излагает идеи автора «Заратустры». Но это употребление и это изложение отнюдь не аутентичные. Это фактически переложение принципов и мотивов ницшевской «философии жизни» на язык экзистенциалистской философии, гораздо более персоналистической и субъективированной.

Несколько удивляет, почему Ю. В. Кушаков, говоря о философии Шестова как о многостороннем, многофакторном образовании, не ставит вопрос о стержневом, основополагающем компоненте (или компонентах) этого образования. Вопреки заявлению самого маститого философа, есть все основания считать *скептицизм* доминирующим — либо одним из главных — ингредиентом этого оригинального учения.

Л. А. Микешина, излагая родословную нововременного скептицизма, западноевропейского и русского, пишет: «Размышляя о скептицизме, скептиках и сомневающих, И. И. Лапшин полагал, что скептицизм подвергает «сомнению самую возможность философии, если под задачей философии понимать прежде всего *стремление привести человеческое знание к стройному единству, свободному от внутренних противоречий и согласующемуся с данными мира опыта*». Если эту тенденцию перевести на уровень личностных черт философа-скептика, то прежде всего его мышление характеризуется стремлением к разнообразию в философском познании, к концентрированию внимания на различном, индивидуальном, текучем и одновременно неспособностью останавливаться на постоянном, устойчивом, универсальном, единообразном»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Кушаков Ю. В. Нариси з історії німецької філософії Нового часу. Навчальний посібник. Київ. 2006. Ч. 3. Лев Шестов і «після» класичної німецької філософії. С. 547–548.

<sup>2</sup> Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. М. 2002. С. 165–166.

Можно ли отрицать, что все эти характерные признаки философского скептицизма в полной мере присущи и воззрениям Л. Шестова? Кстати, Л. А. Микешина совершенно справедливо указывает, вслед за И. И. Лапшиным, на то, что скептицизм обладает бесспорными достоинствами: «Реальное философское мышление... нуждается в скептицизме как «интеллектуальной прививке» против догматизма»<sup>1</sup>, — хотя в своих крайних формах он становится неплодотворным и угрожающим для процесса познания<sup>2</sup>.

Когда-то датский литератор и критик Георг Брандес, состоявший в переписке с Ф. Ницше, назвал философию последнего «аристократическим радикализмом». Это определение признал удачным, метким сам Ницше, и именно так озаглавил Брандес свою статью о немецком философе. По аналогии и контрасту философию Шестова уместно назвать «скептическим радикализмом». (Задумываясь о природе современного постмодернизма, автор настоящей статьи пришёл к следующей рабочей формулировке: «*Постмодернизм — это универсальный и радикальный социокультурный скептицизм второй половины XX — начала XXI века, перерастающий в своеобразный утопический культурный «проект»*»)<sup>3</sup>. Именно радикальная скептическая установка наиболее красноречиво свидетельствует о постмодернистском характере философии Шестова, о его внутреннем родстве с этим направлением, ставшим в наше время весьма влиятельным. Разумеется, речь идёт лишь о типологическом родстве скептицизма шестовского и постмодернистского в современном его понимании.

Такой взгляд на постмодернизм, повторю ещё раз, противостоит расхожим представлениям о том, что ему, якобы, «нет аналогов в предшествующей истории человечества». Привязка как философии Шестова, так и современного постмодернизма к «общему знаменателю» скептицизма подводит к выводу о том, что постмодернистская парадигма не есть порождение лишь нескольких последних десятилетий или даже всего XX века. У неё есть и более глубокие философские корни.

**В каком методологическом ключе, в духе какой парадигмы воспринимают и интерпретируют философию Шестова современные исследователи?**

<sup>1</sup> Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. М. 2002. С. 166.

<sup>2</sup> Там же. С. 164.

<sup>3</sup> Крутой В. П. Постмодернизм — современная форма скептицизма... С. 185.

Едва ли не общей чертой всех обозначенных выше шестововедческих текстов является установка их авторов на выявление прежде всего позитива в наследии философа — его «предчувствий», «предвосхищений» и «пророчеств», подтвердившихся в последующей социальной истории, в истории человеческой мысли и чувства. Философское наследие Шестова воспринимается и осмысливается учёными в духе современной научной толерантности, как одно из проявлений естественного многообразия направлений, течений, школ. Более всего авторы хотели бы избежать упрощений и огрублений. (Ещё свежа память о тенденциозных идеологизированных проработках и разносах неординарных мыслителей, отбрасывании с порога всего нестандартного, порой шокирующего своей необычностью.) К тому же речь идёт о мыслителе трудной, бедственной судьбы, вынужденном эмигранте, изгнаннике. Такой толерантности, казалось бы, можно только радоваться. И всё же, всё же, всё же...

Некоторые авторы говорят о «приобретениях и потерях Шестова» (Р. Гальцева), о своих «теоретических претензиях» к его философии и даже о личной отчуждённости от неё (Н. В. Мотрошилова). Тем не менее, упомянутая установка на выявление позитива часто ослабляет, а то и полностью поглощает внимание ко всему проблематичному, осложняющему, противоречивому (что условно можно обозначить как «негатив»).

Неклассичность воззрений Шестова признаётся практически всеми. Ю. В. Кушаков рассматривает шестовский «проект» как форму преодоления ограниченностей классической немецкой философии, как постклассику. Н. В. Мотрошилова подчёркивает нетрадиционность и новаторство учения Шестова. Но напрямую о его близости к постмодернизму раннему (начала XX века) и позднему (наших дней) не говорит, за единичным исключением, никто. А ведь для этого есть, как я пытаюсь здесь показать, все основания.

В публикациях современных шестововедов представлено, как правило, усвоение и присвоение «классикой» неклассического (постмодернистского) феномена. Это скорее использование адогматичного, будоражащего, в чём-то даже провокативного материала в интересах дальнейшего развития философской мысли, нежели выявление всех присущих феномену интенций — бесспорных и спорных, позитивных и негативных. При таком подходе исчезает, может быть, самое главное и ценное: полновесный диалог «на равных»

классики с нонклассикой, который обещает, по моему глубокому убеждению, максимальную степень плодотворности. Когда исследователь просто ассимилирует всё позитивное в наследии крупного мыслителя, как бы слагая гимн во славу его, принципиальные различия классики и нонклассики перестают осознаваться, диалог становится невозможным и излишним.

Увидеть в философии Шестова начало постмодернизма (как это сделала применительно к творчеству Вяч. Иванова В. И. Самохвалова) — значит обострить ощущение различия между классикой и нонклассикой, значит углубить наше понимание как «предтечи», так и его отдалённых во времени преемников, последователей. Такой шаг, мне кажется, должен быть сделан нашим шестоведением.

### **«Уроки Шестова». Парадоксы и издержки творческих исканий мыслителя.**

В современных историко-философских текстах часто идёт речь об «уроках Шестова», которые мы должны осмыслить и усвоить. Против этого трудно что-либо возразить. Однако уроки бывают разные. Отрадные и болезненные. Данные нам в качестве образца для подражания, или в назидание и предостережение. О благих уроках философии Шестова уже немало сказано выше; теперь надо учесть и другие, более сложные или даже негативные.

Существенное место в философии Шестова занимает проблема трагического. Согласно Шестову, подлинная философия возникает и существует только на почве глубочайшей личностной трагедии. Но даже в этом, казалось бы, самом бесспорном пункте не всё однозначно, есть свой свет, свои тени.

Трактат молодого Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) поставил вышеназванную проблему во весь рост, связав её с закономерностями развития культуры, её взлётами и упадками. Когда идеи Ницше достигли России (в 1892–1894 гг.), первые представители русской ницшеаны, проявив интерес к различным сторонам новоявленного учения, трагический нерв этого учения как бы не заметили, проигнорировали. Так поступил не только Н. К. Михайловский (литератор! литературный критик!), но и авторитетнейший философ В. С. Соловьёв.

Правда, были и те, кто постарался продолжить и развить ницшевскую трагическую интенцию. Одним из первых её подхватил Вяч. Иванов. В литературе Леонид Андреев настойчиво, страстно



обнажал ранее скрытые глубины трагизма бытия<sup>1</sup>. Л. Шестов был в числе тех немногих, кто сохранил и обострил интерес к этой фундаментальной философской и эстетической проблеме, дав импульс к дальнейшему её осмыслению и разработке.

Однако имплицитно заложенные в ницшевской постановке проблемы широта и глубина Шестовым были частично утрачены. (Кстати, «Рождение трагедии» русский последователь Ницше счёл ранним, незрелым сочинением автора и, можно сказать, не принял его всерьёз).

Для Ницше трагедия творится взаимодействием противоположных начал — дионисизма и аполлонизма. В порождаемом трагедией «метафизическом утешении» сливаются скорбь и радость: «Индивид гибнет, но целое мира живёт и торжествует». Подлинная трагедия (в духе Эсхила), по Ницше, преодолевает декадентский пессимизм.

Для Шестова же, целиком стоящего на стороне страдающего и гибнущего индивида, такое решение проблемы неприемлемо. Соответствующий ницшевский термин «метафизическое утешение» он отвергает. Его собственная трактовка сущности трагического более односторонна и мрачна, она ближе к кьеркегоровскому видению, к кьеркегоровской тональности в её разработке. И ещё: Шестов, подобно великому виртуозу Паганини, исполняет свою партию «на одной струне». Струна эта — конфликт между единичным человеческим существованием и миром как целым. Да, это глубочайшее трагическое противоречие. Но есть ведь и другие, им несть числа, однако они остаются вне поля зрения мыслителя.

Исследователи справедливо отмечают склонность Шестова к суждениям заведомо односторонним, предвзятым и эпатажным. Обычно это относят на счёт неустранимой оригинальности личности автора, особенностей индивидуального стиля. Между тем, подобный антидиалектизм — сущностная черта того неклассического, постмодернистского типа философствования, который Шестов представляет, реализует.

Выступая, ещё на заре современной эпохи, «против методологического принуждения», он с радостью отказывался от критериев

---

<sup>1</sup> См.: Киселёва А. Н. Художественные формы трагического сознания в прозе Леонида Андреева (1898–1907): проблемы становления и архетипического соответствия. Дисс. на соиск. уч. степени канд. филологич. наук. М.: МГУ, филологический факультет, 2004.

научной строгости, заменяя их игровым принципом. В итоге под его пером часто возникали не более или менее адекватные теоретические модели объекта, а некие игровые его конструкты — интерпретации, оправданные лишь авторским намерением использовать их в своих целях. Конструкции эти предзаданные, тенденциозные.

Характерный пример — шестовская аттестация Печорина, из Предисловия к книге «Достоевский и Ницше». «Печорин изображён в романе победителем... Попробуйте судить Печорина: у него нет никаких недостатков, кроме одного: жестокости. Он смел, благороден, глубок, умён, образован, красив, даже богат (и это — достоинство!), а что касается жестокости... то... этот недостаток ему к лицу...»<sup>1</sup>. Разве этот плакатный, китчевый портрет списан с подлинного, препарированного лермонтовского героя — противоречивого, внутренне надломленного, наконец, трагичного?! Но Шестову нужен как раз такой, плоский Печорин, он удобен для подтверждения «моноидеи-страсти», пленившей интерпретатора.

Тенденциозность Шестова есть факт. Но отнестись к ней можно по-разному. Можно вместе с Н. В. Мотрошиловой толерантно воскликнуть: «Но не тенденциозен кто ж?»<sup>2</sup>. А можно и возроптать против подобных вольных, игровых интерпретаций.

Альтернативой универсализму в постмодернизме становится крайний релятивизм, гносеологический и этический. У Шестова он выражен с необычайной силой. «Истин столько, сколько людей на свете», — сказано в «Апофеозе беспочвенности»<sup>3</sup>. Бесконечно и число мировоззрений. Что мешает свободной личности менять их хоть по несколько раз на день?

Особого внимания заслуживает шестовское ниспровержение морали, являющееся продолжением и дополнением его же критики научного познания, истин и законов науки. В этом вопросе русский мыслитель следует логике имморализма Ницше, повторяя почти все критические аргументы последнего против ненавистной обоим «морали добра»: природа не знает морали; нормы морали — это чуждые индивиду «правила», закрепощающие его, и т. п.

<sup>1</sup> Шестов Л. Избранные сочинения. М. 1993. С. 168.

<sup>2</sup> Мотрошилова Н. В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М. 2007. С. 444.

<sup>3</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического исследования. Л. 1991. С. 165.

Если, тем не менее, попытаться выявить у Шестова в противоборстве с моралью и нечто своё, оригинальное, то им, на мой взгляд, окажутся его яростные нападки на саму аксиологию культуры, столь ярко проявляющуюся в морали и составляющую как бы её подплёку. Ценностный подход к человеку, к его поступкам, утверждает Шестов, явно пристрастен и уже потому неправомерен, несправедлив. Ценностный дуализм (различение добра и зла, красоты и безобразия и т. д.) является, по его мнению, следствием именно такого ложного подхода. Из иерархии ценностей вытекают резкие осуждающие оценки одних индивидов в отношении других, что совершенно нетерпимо. Аксиология — ложная основа моральных ценностей, норм и оценок; ниспровержение одной означает падение и производных от неё. Идеалом для Шестова становится типично постмодернистское принятие всего, что есть в подлунном мире, без разбора, оценок и противопоставления чего-либо одному другому. Принятие всего, что есть, не исключая и преступлений.

Подобное радикальное отношение к морали и праву характерно не только для «философии жизни» (в лице того же Ницше), но и для некоторых представителей экзистенциализма (признающих, например, личное право на кровную месть, но отвергающих государственное правосудие). Шестов наследует обе эти традиции — далеко не аксиоматические и неоспоримые.

Исходя из вышеизложенных представлений, Л. Шестов отвергает героическую жертвенность, сам феномен героизма. Никакие общезначимые идеалы, заявляет он, не достойны того, чтобы ради их осуществления на алтарь приносилась индивидуальная человеческая жизнь. — Совершенно ясно, что эти положения амбивалентны: в отношении одних идеалов (ложных, антигуманных) они справедливы, в отношении других (подлинно гуманистических) — нет. — Поскольку у самого философа никакого разграничения нет, комментаторы тактично «подправляют» высказанную им точку зрения в сторону приемлемого позитива.

Антропологический идеал Шестова, это, как уже говорилось, не ницшевский Сверхчеловек с неукротимой волей к власти, а просто человек, отличающийся от своего окружения высшей мерой неудачливости, несчастья, обделённости судьбой, ну и, само собой, безмерностью страданий. Его удел — «подполье», где доминируют такие глубинные черты человеческой натуры, как крайний индивидуализм и эгоцентризм.

Ярким подтверждением сказанного может служить, на мой взгляд, статья Шестова «“Юлий Цезарь” Шекспира», помещённая в виде приложения к философскому манифесту мыслителя — книге «Апофеоз беспочвенности» (1905). Позволю себе процитировать то место из этой статьи, которое представляет собой вольную авторскую интерпретацию образа Антония (и одновременно — панегирик ему). «...Его (Антония. — В. К.) фигура очерчена бесподобно, его речи сплошь до последнего слова — перлы художественного творчества. Но что поразительнее всего: у читателя остаётся впечатление, что Шекспир на время из-за Антония забывает своего Брута. Антоний близок поэту, он им невольно лобуетя и прощает ему всё, даже его изменническую политику с Брутом. А ведь Антоний так же далёк от автономной морали, как и Цезарь, — пожалуй, ещё дальше... Для него нормы не существуют. Он ничем не связан и боится только силы. Это великолепный образчик смелого, красивого и хитрого хищника. Пока Брут силен, Антоний угодливо склоняет пред ним колени. Но Брут отвернулся, опасный момент прошёл, и хищник, почуввав себя на воле, одним ловким, красивым и свободным прыжком бросается на своего укротителя: из-за угла, из кустов, коварно, лживо, не считаясь ни с благодарностью, ни с иными высокими чувствами и правилами. Но в каждом его движении нас невольно поражает доверяющая себе, непокорная, не признающая над собой чуждых законов, *самодержавная* жизнь. ...Конечно, и хищник не всегда верно рассчитывает: там, где он надеется на победу, его ждёт нередко поражение. Но погибнуть в борьбе за своё право всё же не так страшно, как признать себя бесправным существом, наёмником — хотя бы морали»<sup>1</sup>.

Это тоже — «урок Шестова». Но все ли захотят ему следовать?

Шестов вполне логично приходит к своеобразной онтологии произвола. Мир в его понимании лишён какой бы то ни было связности и упорядоченности, в нём нет ничего невозможного. «Всё, что угодно, может произойти из всего, что угодно»<sup>2</sup>. Это и есть формула ничем не ограниченного произвола. Если природа, Вселенная не посчиталась с жестокой участью единичного существа, индивида, то и он вправе отвернуться от Вселенной, игнорировать её. Недаром во второй своей книге на тему учения Ницше («До-

<sup>1</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт догматического исследования. Л. 1991. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. С. 109.

стоевский и Ницше») Шестов интерпретирует известный девиз немецкого философа — «Переоценка всех ценностей» — в духе средневековых сектантов, провозглашавших: «Нет ничего истинного, всё дозволено»<sup>1</sup>. По-моему, это не только предчувствия, предвосхищения неклассической парадигмы в науке и культуре XX–XXI веков, но и вполне самостоятельная философская концепция, требующая адекватной оценки сама по себе.

Оборотную сторону отказа от законов природы составляет вера в чудо. Философия Шестова — разновидность религиозной философии. Но и вера у него необычная, абсурдная. Бог Шестова — творец мира по абсолютному произволу. Его воля свободна, прихотлива, капризна. Собственно, в учении Шестова перед нами не столько религиозная вера как таковая, сколько неустанные, хотя и безуспешные, поиски Бога. Впрочем, эта специальная, кьеркегоровско-шестовская, тема требует особого, отдельного рассмотрения.

Из перечисленных ранее современных работ о Шестове хотелось бы выделить книгу философских очерков В. Н. Поруса «У края культуры». Автор прекрасно уловил родственность философии Шестова постмодернистской парадигме, эталонной для многих в наши дни. Он выявил в шестовском проекте, пожалуй, самое главное. Когда у мыслителя из-под ног уходит почва (или же он по своей воле отрывается от неё), это означает: элиминируется *почва культуры*, совершается выход в «пост-культуру». Шестовский девиз «Апофеоз беспочвенности» В. Н. Порус совершенно адекватно расшифровывает как *бунт против «универсалий культуры»* (против науки и морали прежде всего), как радикальный отказ от них. «Постмодернистский проект культуры — это культура без универсалий»<sup>2</sup>, — констатирует исследователь.

Данную существенную особенность парадигмы постмодернизма В. Н. Порус (в отличие от ряда своих коллег) воспринимает не беззаботно — тем более, без ликования; напротив, с озабоченностью и тревогой. И в этом с ним нельзя не согласиться. Универсалии культуры — «истина», «добро» и другие — могут и должны быть переосмыслены в духе нового времени, но притом они должны быть сохранены, если мы действительно хотим «обжить и преодолеть культурную катастрофу», наиболее радикальным выразителем которой как раз и является постмодернизм.

<sup>1</sup> Шестов Л. Избранные сочинения. М.: Ренессанс, 1993. С. 266. Ср. 292.

<sup>2</sup> Порус В. Н. У края культуры (философские очерки). М. 2008. С. 25.

Думаю, после всего сказанного выше очевидно, что философия Л. Шестова содержит в себе противоречивые, порой парадоксально противоречивые тенденции. Некоторые из них современный постмодернизм не только продолжил, закрепил, но и довёл до крайности, до чего-то противоположного замыслу. «Полагаю, — пишет В. Н. Порус, — что Кьеркегор и Шестов были бы изумлены, увидев, к какому итогу привели их искания, их бунт против культурных универсалий, их стремление вывести на авансцену «несчастнейшего» и выслушать его суд. ...Думаю, что не ошибусь, если предположу, что они точно так же решительно, как в своё время обрушивали страстные аргументы на всё, что подавляет свободу индивида, сегодня выступили бы против «пост-культурного» настоящего и «пост-человеческого» будущего»<sup>1</sup>.

Может быть, может быть... В философии есть свои «отцы» и «дети» и, при всём их генетическом родстве, полное взаимное соответствие между теми и другими существует не всегда.

2009

## **ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК АСПЕКТ РАЗВИТИЯ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ М. М. БАХТИНА**

В настоящей статье нам предстоит рассмотреть один из аспектов философско-эстетической концепции М. М. Бахтина. Но, чтобы адекватно осмыслить ту или иную отдельную её часть, грань, нужно иметь хотя бы самое общее, контурное представление о целом. На пути к этому общему представлению исследователя подстерегают немалые трудности.

Учение Бахтина обладает концептуальным единством, оно оригинально, самобытно. В то же время оно несёт на себе отпечаток немалого числа влияний со стороны авторитетных течений западноевропейской и русской философско-эстетической мысли XIX–XX веков. Какие из этих влияний были особенно сильными? Как они были восприняты мыслителем и преломлены, претворены им? На этот счёт в бахтиноведении существует большая разного-

---

<sup>1</sup> Порус В. Н. У края культуры (философские очерки)... С. 29.

лосица. Дело осложняется ещё и эволюцией воззрений Бахтина. На каждом из этапов его творчества — 20-е, 30–40-е и 50–начало 70-х годов — на переднем плане оказывалась та или иная конкретная проблематика, требующая применения особых методов, специфической терминологии и т. д. Что же продолжало оставаться неизменным, инвариантным в этом непрерывном движении идей? Ответить на все эти, естественно возникающие, вопросы не так-то легко.

Наряду с объективными трудностями, вытекающими из сложности предмета, на пути к «истинному Бахтину» возникли препятствия и субъективного плана. Мы имеем в виду своеобразную сакрализацию творчества учёного, ставшую заметной тенденцией современной бахтинистики. Приходится с сожалением констатировать, что некоторые, отнюдь не единичные, последователи и почитатели Бахтина склонны придавать каждому произнесённому слову Учителя статус непогрешимого. А там, где начинается сакрализация, заканчивается наука. О наличии такой тенденции и о настоятельной необходимости её преодоления прямо заявили такие учёные, как М. Л. Гаспаров, Ю. Н. Давыдов, А. В. Панков, Р. М. Фрумкина и некоторые другие<sup>1</sup>.

Поэтому, прежде чем перейти непосредственно к раскрытию заявленной темы, мы считаем целесообразным затронуть некоторые узловые теоретические и методологические проблемы, связанные с осмыслением научного наследия М. М. Бахтина.

\* \* \*

М. М. Бахтина как учёного отличали последовательность, настойчивость и творческая изобретательность в осуществлении исходных, выдвинутых им идей и методологических установок. Творческие этапы и конкретные достижения его мысли могли быть разными, но в основе их просматриваются принципиально те же идеи и интенции. К различным течениям прошлого и своего времени он обращался, следуя прежде всего логике обоснования собственной позиции. Он затрагивает их как в одобрительном, так и в

---

<sup>1</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин и русская культура XX века / Михаил Бахтин: pro et contra. В 2-х т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2002; *Давыдов Ю.* «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин) // Вопросы литературы, 1997, № 4; *Панков А.* Разгадка М. Бахтина. М.: Информатик, 1995; *Фрумкина Р.* Размышления о самосознании лингвистов и филологов (этические аспекты) // Русский журнал / Вне рубрик / [www.russ.ru/ist\\_sovr/if3\\_fr.html](http://www.russ.ru/ist_sovr/if3_fr.html) (23 ноября 2000) и др.

критическом плане постольку и в той мере, поскольку и в какой это отвечало его собственным замыслам и решениям.

Итак: каков он, бахтинский «круг идей», каков его генезис и магистральное направление развития?

Один из главных исходных мотивов творчества Бахтина — кризис культуры начала XX века, её отчуждение от жизни. Культурный продукт является живым, трепетным, согласно Бахтину, лишь в момент его создания; в дальнейшем он объективируется, приобретает общезначимый характер и как бы замыкается в самоценной сфере, изолированной от жизни.

В своих инвективах против отчужденной культуры Бахтин близок к представителям «философии жизни», однако в прокладывании путей выхода из кризиса он существенно расходится с ними. Культуру, по Бахтину, нужно вернуть к её жизненной основе, каковую составляет жизнь уникальной, «единственной» и деятельно-«ответственной» личности. Коренной замысел Бахтина — *произвести персоналистический переворот в воззрениях на мир, человека, культуру* (и искусство в том числе). Классическая «философия жизни» подвергается им критике как недостаточно радикальная в данном отношении.

Все до сих пор известные сферы философского и культурологического знания должны изменить свой вид и свою суть. Онтологии предстоит приобрести динамический характер: главным агентом и устоем бытия следует признать самоутверждающуюся личность, творящую новое; единицей бытия становится не факт существования, а «событие свершения». В основе аксиологии (учения о ценностях, о должностовании) отныне лежит волевое усилие той же личности — «эмоционально — волевой тон». Ключевую роль в проекте персоналистической революции Бахтина играет понятие «поступок». Именно в нём происходит разрешение (снятие) противоречий между объективным и субъективным, индивидуальным и общезначимым<sup>1</sup>. Так новая онтология сливается с новой аксиологией, «этика ответственности» суверенной личности становится учением о бытии, а мир культуры возвращается к своей подлинной жизнотворной основе (в лице активно поступающей личности).

Логическим завершением такой философской реформации могла быть позиция экзистенциализма или экзистенциального пси-

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев. 1994. С. 32–33.



хологизма; могла быть — *но не стала*. Преодолеть соблазны такого рода Бахтину помогла, несомненно, феноменология Э. Гуссерля, известная процедура «феноменологической редукции» Индивидуальная жизнь в трактовке Бахтина — это не обычная эмпирическая личность со всеми её состояниями, а «участно мыслящее» и «ответственно поступающее» сознание, *рефлексивно* «переживающее» своё самоутверждение в поступке, деянии, творчестве. Персонализм Бахтина — не психологический и экзистенциалистский, а более отвлечённый, «модельный».

Был ещё один соблазн, которому так же не поддался Бахтин: замкнуться в односторонней активности изолированного Я. (На философском языке это называется «солипсизмом»). Мыслитель преодолел эту опасность, введя представление о социально-коммуникативных отношениях поступающих, ответственных личностей: «Я» и «другой». Если традиционная (кантовская) этика была, по сути, двухзвенной: общезначимая норма и Я, то этика Бахтина предполагала более сложную, трёхзвенную схему: Я — для — себя; другой — для — меня; Я — для — другого. Здесь заметны следы влияния, испытанного им со стороны М. Бубера и других представителей «диалогической философии». Иногда собственную позицию Бахтина характеризуют как «персоналистический дуализм»<sup>1</sup>. Из этого зерна в дальнейшем выросли два мощных ствола его целостного учения — «диалогизм» и «полифонизм».

Персоналистический дуализм Бахтина потребовал признания за каждым участником коммуникации своего «ценностного центра», его телесного оплотнения, конкретизации в виде временных и пространственных координат, учёта «кругозора» личности и т. д. Всё это создало необходимые предпосылки для плодотворного, оригинального освещения им двух кардинальных эстетических проблем. Во-первых — уяснения природы эстетического отношения человека к миру (на коммуникативной, субъект — субъектной основе и с акцентом на «оформляющую» активность «другого»). Во-вторых — отношений автора к своему герою в ракурсе творческой эстетической деятельности первого. Бахтинский подход к этой проблеме предполагает не только выстраивание автором личности «другого» как объекта («вещи»), но и придание ему определённых признаков субъектно-

---

<sup>1</sup> См.: *Гоготинвили Л. А.* Варианты и инварианты М. М.Бахтина / Михаил Бахтин: pro et contra. В 2-х т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2002. С. 119, 126 и др.

сти, «самостоятельности». Благодаря этому становится возможным диалог героев, совершающийся, однако, под эгидой приоритетной формосозидающей активности автора произведения.

Зрелый Бахтин львиную долю своих усилий уделил теории и истории жанровых форм, главным образом — эволюции и жанровым модификациям романа. Некоторые авторы считают это труднообъяснимым «парадоксом Бахтина»: начав со своеобразного персоналистического манифеста («К философии поступка»), он позже сосредоточил свои усилия на анализе инвариантных, типологических художественных форм. На наш взгляд, никакого парадокса и измены самому себе тут не было. Уже в «Авторе и герое» Бахтиным было показано, что писатель творит образ своего героя, используя культурные и художественные формы, доставшиеся ему «по наследству». «Мёртвые», «окаменевшие» культурные формы писатель преобразует, подчиняя своей творческой воле и тем «оживляя» их. С конца 1920-х годов главными героями исследований Бахтина были крупнейшие творческие индивидуальности: Достоевский, Рабле, затем Шекспир, Гёте, Гоголь. Для него они были, однако, не только яркими писательскими индивидуальностями, но и наследниками глубочайших традиций (начиная с фольклорных истоков художественного сознания), творцами мощных жанровых форм, созвучных наступающей эпохе и способных пророчески выразить её обогащённое, сложное содержание.

В плане генезиса основных, системообразующих идей творческое наследие Бахтина может быть наиболее близким образом сопоставлено, как нам представляется, с учением Вильгельма Дильтея (1833–1911) — оригинального представителя «философии жизни», чьим главным предметом было своеобразие «наук о духе». Оба мыслителя проявили обострённый интерес к методологии гуманитарного знания. Философия, методология и эстетика Бахтина, будучи вполне оригинальными, в то же время опираются на философско-культурологические достижения дильтеевской мысли. Положения Дильтея о различии между субъект-объектным «объяснением» (в естествознании) и субъект-субъектным «пониманием» (в сфере гуманитарной культуры), об индивидуализированно-личностной подоснове культурных объектов, о необходимости их творческой интерпретации с привлечением понятий и принципов герменевтики и т. д., — несомненно, послужили серьёзным импульсом для собственных теоретических построений Бахтина. Личностную, «пер-

соналистическую» интенцию Дильтея он не только сохранил и усилил, но также качественно преобразовал, включив в контекст своей диалогической концепции.

Дильтей решительно повернул гуманитарное познание в сторону историзма. Но в основе всего комплекса гуманитарных наук, согласно Дильтею, должна была находиться психологическая наука, специально реформированная им для этой цели («понимающая психология»). «Историческая» установка Дильтея находила своё выражение в *психологическом историзме*, привязанном к эмпирии, к цельности личностного опыта. Бахтин же искал выход к историзму более высокого уровня, чем дильтеевский, — *социально-культурному*.

В своих работах по методологии гуманитарных наук Бахтин более всего говорит об эстетике — общей и специальной («эстетика словесного творчества»). И это не случайно. Для него эстетическое отношение было репрезентативной и, так сказать, наглядной моделью диалогической культурной коммуникации.

Отечественная эстетическая мысль 1920-х годов в целом уже хорошо сознавала, что произведение искусства не есть простое выражение и закрепление психологического опыта художника. Что художественная форма помогает преодолевать и неизмеримо обогащать эмпирию душевной жизни художника, превращая продукт творчества в социокультурный объект. Бахтин, конечно, учитывал эти достижения научной мысли. Таким образом, он в своей эстетике *по-своему* продолжил дильтеевскую культурно-коммуникативную, историзированную интенцию.

Философско-эстетическая концепция Бахтина многоаспектна и многосоставна, но у неё есть единая основа и единое ядро. В ранних работах учёного роль ключевого понятия играл «поступок». В более поздних трудах его место занял «смысл». В обращении Бахтина к концепту смысла опосредующую роль сыграли, вероятнее всего, антинатуралистический пафос феноменологии Гуссерля и индивидуализирующе-коммуникативные идеи Дильтея. Понятие смысла чрезвычайно многозначно: оно то сближается с объективным содержанием (значением), то тяготеет к полюсу субъектного целеполагания; с одной стороны, смысл — продукт активности личностного сознания, с другой — выражение социально-культурного опыта, и т. д. Однако многозначность термина оказалась даже на руку создателю сложной, многоаспектной концепции. Бахтин подчёрки-

вает, во-первых, коммуникативную природу смысла (он связан со знаково-речевой деятельностью: смысл диалогичен; изменение контекста ведёт к изменению смысла и т. д.). Во-вторых, он акцентирует ценностно-оценочный аспект смысла, смысловой сферы вообще. Специально уточняется, что «смыслы существуют не только в абстрактном мышлении, — с ними имеет дело и художественное мышление»; оно продуцирует и транслирует «художественные смыслы»<sup>1</sup>. Все программные работы Бахтина в области методологии гуманитарных наук, теории эстетической деятельности, эстетики словесного творчества пронизаны идеями смыслопорождения, смысловосприятия, исторического забвения и возрождения смыслов и т. д. Поэтому совершенно прав, мы думаем, А. В. Панков, назвав весь комплекс бахтинских работ «коммуникативно-смысловой эстетикой»<sup>2</sup>.

Что касается упомянутой ранее тенденции к сакрализации сочинений Бахтина, то для неё остаётся всё меньше реальных оснований по мере того, как в исследования включается серьёзная научно-критическая мысль. Существенную роль при этом играет «встраивание» корпуса бахтинских работ в исторический контекст их создания и последующего восприятия. Такой подход инициировал, в частности, М. Л. Гаспаров своими краткими, но ёмкими заметками об известном исследователе поэтики романа. В этих заметках Бахтин предстаёт отнюдь не как «классик» (в апологетическом смысле), а скорее как «антиклассик». Тот же Гаспаров пишет о «вызывающе-неточном языке Бахтина». Другие исследователи отмечают амбивалентную — научно-художественную — вольность бахтинского стиля. Всё это в той или иной мере присуще наследию Бахтина и, естественно, осложняет процесс его осмысления. И, тем не менее, реальный Бахтин, в чём-то прорывающий горизонт своего времени, а в чём-то остающийся внутри него, оказывается интереснее и человечнее («человеческое, слишком человеческое...»), чем творимый эпигонами миф о нём. В данной связи уместно привести трезвые, взвешенные слова А. В. Панкова: «...К его (Бахтина. — В. К.) концептуальным строениям следует относиться не только с законным пиететом, но и теоретической вдумчивостью»<sup>3</sup>. Мы старались вести своё исследование заявленной темы именно в таком ключе.

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 406.

<sup>2</sup> Панков А. Разгадка М. Бахтина. М. 1995. С. 208.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 164.

Наиболее концентрированным выражением суждений М. М. Бахтина об идее развития и цикличности является его «историческая поэтика». Правомерность и необходимость такой научной дисциплины была в общих чертах обоснована им ещё в конце 1920-х годов<sup>1</sup>. Бахтин отводил ей роль посредствующего звена между «социологической поэтикой» и историей литературы. Речь шла о прослеживании эволюции таких устойчивых содержательно-формальных образований, как жанр, стиль, сюжет и др., что помогло бы литературоведению, с одной стороны, подняться над бескрылым позитивистским эмпиризмом, а с другой — преодолеть опасность абстрактного, неисторичного теоретизирования. Бахтин сам принял активнейшее участие в реализации намеченной программы, обратившись к изучению истоков и исторических модификаций романного жанра.

В числе признаков, конституирующих ту или иную разновидность романа, им названы: принцип построения образа главного героя; тип сюжета; концепция мира; композиция и др. Ключом же к постижению всех этих элементов он избирает *пространственно-временные* параметры каждой конкретной образной структуры в их единстве, или, говоря языком самого Бахтина, её «хронотоп» (букв. «времяпространство»). Именно этот аспект литературного развития был первым освещён в его исторической поэтике. Здесь же Бахтиным были высказаны концептуально оформленные мысли о развитии вообще и таком его аспекте, как цикличность, в частности<sup>2</sup>.

И всё же бахтинская трактовка этой проблемы по своему содержанию и значению выходит за рамки теории и истории литературы как таковой. Она — важная составная часть его более общей философско-эстетической концепции.

«...В литературе ведущим началом в хронотопе является время»<sup>3</sup>, — подчёркивает Бахтин. Он отдаёт дань уважения И. Канту, чей взгляд на время и пространство как априорные формы чувственного созерцания способствовал превращению представлений о

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. С. 141–142.

<sup>2</sup> См.: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975; *Его же*. Роман воспитания и его значение в истории реализма / Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1979 и др.

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 235.

времени-пространстве в самостоятельный предмет исследования. Но он и размежевывается с Кантом, признавая источником подобных, сменяющих друг друга, представлений объективно-реальное время. Главное, что интересует Бахтина, — это поэтапное *культурное освоение* потока реального, исторического времени. В процессе такого освоения раскрываются всё новые его грани, используемые так или иначе, с доминированием тех или иных моментов. В своих суждениях о временном аспекте бытия, о развитии и цикличности Бахтин опирается, в частности, на «Философию символических форм» неокантианца Э. Кассирера (т. 1, гл. III, § 2. Представления о времени).

Все обозначенные культурные процессы получают специфическое преломление в художественном сознании. В частности, в сфере хронотопа. «Существенную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом*...»<sup>1</sup>, — говорит Бахтин. Один из самых ранних проблесков интереса к хронотопу он усматривает в знаменитом «Лаокооне» Лессинга. Хронотоп, согласно Бахтину, опосредует собой все уровни художественного творчества, все компоненты и слои произведения искусства.

Исторический подход к проблемам поэтики, на необходимости которого настаивает Бахтин, противопоставляется им подходу «нормативистическому»<sup>2</sup>. Однако применение Бахтиным исторического подхода отмечено чертами своеобразия; в частности, некоторые явления истории литературы (шире — культуры) имеют для него значение «вершины», образца, и в этом смысле они нормативны.

Идеалом, образцом литературно-художественного историзма, полноты исторического видения для него является синтетический реалистический роман XIX и начала XX веков. Роман, по Бахтину, представляет собой «малую» (но концентрированно — ёмкую, многогранную) модель «большого мира» — исторической эпохи. Эти два мира, «микрокосм» и «макрокосм», резонируют друг другу.

Масштаб для оценки таких художественных явлений, как синтетический реалистический роман, даёт исследователю «Большое время культуры». Вершинные произведения указанного жанра про-

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 234.

<sup>2</sup> Проспект Бахтина к собственной книге «Роман воспитания...» начинается с тезиса: «Необходимость исторического раскрытия и изучения романного жанра (а не формально-статистического или нормативистического)» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1979. С. 188).

должают свою жизнь в культуре других эпох, пришедших на смену времени создания данного произведения (произведений).

Самыми значительными вехами на пути к вышеназванной зрелой форме романа Бахтин считает, во-первых, роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (кн. 1–4, 1533–1552) и, во-вторых, всё многогранное творчество Гёте, в особенности его «романы воспитания» — «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (ч. 1–3, 1821–1829).

Время Рабле — это эпоха Возрождения; заслуга Рабле состоит в том, что он предвосхитил дух и важнейшие особенности новой исторической эпохи, стоя ещё у её начала. Рабле, далее, предощутил и художественно воплотил новый тип человека, новый принцип его взаимоотношений с миром.

В данном контексте особое внимание Бахтина привлекает также XVIII век, романное творчество этого периода. Он решительно отвергает ходячие представления о XVIII столетии как «неисторичном» по духу. Напротив, говорит он, как раз в эпоху Просвещения время, историзм властно вторгаются в сознание людей и в литературу. XVIII век — период расцвета «художественной философии времени», более значительной, по его убеждению, чем философские трактаты того же периода на эту тему.

Но, конечно, этот прорыв в художественном освоении времени имеет свою длительную и весьма сложную предысторию. Наиболее общую основу хронотопов всех жанровых модификаций романа, начиная с греческой и римской эпох, составляет «фольклорный комплекс», или «народно-поэтическое время». Последнее представляет собой ещё не дифференцированное, синкретическое единство различных форм художественного постижения времени, сформировавшееся на ранних ступенях общественного развития. В XVIII веке происходило активное внедрение фольклорного комплекса в словесное художественное творчество.

В этом плане Рабле — предтеча историзма эпохи Просвещения, и вместе с тем — зачинатель линии синтетического реалистического романа, расцвет которого пришёлся на XIX столетие.

Гёте, по Бахтину, — прямой наследник и завершитель эпохи Просвещения, наделённый чрезвычайно сильным и своеобразным чувством времени. «...Из материалов к книге выясняется, — отмечают комментаторы «Романа воспитания...» С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров, — что Гёте наряду с Достоевским и Рабле был третьим глав-

ным героем научного творчества Бахтина. При этом если в замысле книги Рабле и Гёте типологически *сопоставлены* и сближены..., то соотношение Гёте и Достоевского во всемирной литературе в ряде существенных моментов мыслилось исследователем как «*противопоставление*», поскольку у последнего «основной категорией художественного видения ... “было не становление, а *сосуществование* и *взаимодействие*...”»<sup>1</sup>.

При освещении эпохи Гёте, мировосприятия писателя, его творчества вообще и «романов воспитания» в особенности, Бахтин фактически раскрывает и свою концепцию историзма, характеризует её основные принципы и особенности.

Особого внимания заслуживает понимание Бахтиным идеи развития.

В очерках Бахтина по исторической поэтике речь идёт о процессе исторического развития, об освоении человеческой культурой (в частности, литературой) его различных граней и закономерностей. Время истории Бахтин рассматривает в ракурсе, близком к культурной антропологии. У исторического времени есть субъект — человек, человечество, взаимодействующий с природой, с её объективными закономерностями. Развитие — это качественные, поступательные, необратимые изменения. Термины «развитие» и «становление» у Бахтина часто употребляются как синонимы. Движущей силой исторического развития являются социально-экономические противоречия эпохи.

Через деятельность субъекта исторического процесса — человека — совершается сопряжение и взаимодействие полярностей, диалектических пар: человеческого общества и природы, субъекта и объекта, пространственных и временных аспектов развития и т. д. Центральную роль в процессе этих взаимодействий играют, по Бахтину, две константы (два критерия): «полнота времени» и «необходимость в развертывании времени».

«Полнота времени» означает тесное слияние, сплавление настоящего с прошлым и будущим. Бахтин подчеркивает, что прошлое не только противостоит настоящему, но и передаёт ему свой посыл, импульс, — который может быть воспринят в большей или меньшей степени. Аналогично этому, предвидимое будущее может оказывать большее или меньшее влияние на настоящее. «Полнота

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 395.



времени», таким образом, — это особая его интенсивность, возникающая при активном взаимодействии прошлого, настоящего и будущего и придающая времени продуктивную, творческую силу, превращающая его именно в развитие. Развитие, согласно Бахтину, — это творчески-продуктивное историческое время.

«Необходимость времени» означает углубление временного процесса до сущностных, закономерных связей между его элементами. Темпоральная необходимость у Бахтина — это «необходимость свершения»<sup>1</sup>. Необходимость эта понимается им как созидание в сфере «второй природы»<sup>2</sup>. Результат такой необходимости — необратимость изменений.

Мироощущение Гёте как раз и отличалось обострённым чувством «полноты времени» и «необходимости» в его развёртывании. В пространственных восприятиях он прозревал их временную отнесённость, в чисто природных, казалось бы, явлениях усматривал проекцию человеческой деятельности, взаимодействие природы и человеческой культуры<sup>3</sup>. «Все сказанное раскрывает нам исключительную хронопоичность видения и мышления Гёте во всех областях и сферах его многосторонней деятельности, — резюмирует Бахтин. — Всё, что он видел, он видел... во времени и во власти времени. Но власть этого времени — продуктивно-творческая власть»<sup>4</sup>.

Именно такая трактовка исторического процесса, процесса развития наиболее близка пониманию этого аспекта бытия самим Бахтиным.

В этом контексте Бахтин уделяет специальное внимание *циклам* в развитии общества, культуры, в частности — в эволюции романного жанра литературы.

Но прежде чем затронуть этот специфический аспект воззрений Бахтина, необходимо уточнить смысл самого понятия «цикличность». Оно включает в себя, в нашем понимании, следующие признаки.

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 234.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 223.

<sup>3</sup> В этом отношении темпоральные воззрения Гёте имеют некоторое сходство с деятельностной, телеологической онтологией Аристотеля. Согласно Аристотелю, не только живой организм, но и любое предметное образование реально существует постольку, поскольку действует, функционирует в соответствии с имплицитно заложенной в нём «целевой причиной» (либо же оно претерпевает воздействие со стороны других образований).

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 223.

(1) Кольцеобразность развития. Этот момент предполагает *возврат* к некоторому исходному, начальному пункту, хотя бы и на новом (высшем или низшем) уровне. Исходный и конечный пункты фактически не тождественны, а только сходны между собой; «возврат» является таковым с некоей степенью приближения к началу. Речь идёт лишь о *подобии* начального и конечного состояний.

(2) Полный цикл имеет внутреннюю структуру. Он дифференцирован на фазы, стадии, этапы. Внутренних фаз может быть различное число: минимум — две, часто — три, четыре и более.

(3) В принципе можно, руководствуясь двумя указанными выше признаками, выделить *один* изолированный цикл развития — одно «кольцо», один «возврат к началу». Однако чаще наблюдается *неоднократное* чередование определённых циклов. Вопрос о количестве циклов можно считать открытым, поскольку принципиально открытым в будущее является сам процесс развития мира, социума, культуры и её подсистем.

(4) С учётом сказанного, к уже установленным признакам добавляется ещё один: повторяемость сходных, однородных циклов. Из ряда таких циклов можно выделить *типологическую* схему циклического развития. Повторяются не только сами циклы, но и их внутренняя типовая структура (схема). Циклы являются сходными в одних аспектах, свойствах, чертах (прежде всего в плане реализуемой общей схемы), но различаются в других отношениях (например, в продолжительности циклов).

(5) Наконец, необходимо отметить, что понятие цикличности является видовым, а понятие развития — родовым. Цикличность есть лишь один из аспектов развития — наряду с поступательностью, регрессивными тенденциями и др. На том или ином участке развития цикличность может возобладать, стать доминирующей его чертой, особенностью, но отделить её от других, сопутствующих ей аспектов и черт развития можно лишь в абстракции.

Все перечисленные моменты присутствуют в суждениях Бахтина о развитии и цикличности.

Современная наука различает следующие типы восприятия времени, позволяющие выявить внутри некоторых из них более или менее значительное присутствие циклических моментов:

*Обыденное (индивидуальное) время.*

*Семейное (родовое) время.*

*Сакральное (мифическое) время*

*Историческое время*<sup>1</sup>.

В орбите обыденного (индивидуального) времени выделяются *возрасты* жизни человека. В орбите семейного (родового) времени постепенно формируется понятие *поколения*, а также постигается закономерность *смены поколений*. Смена возрастов и смена поколений имеют типологически-повторяющийся, циклический характер.

Циклы возрастов могут быть четырёхфазными или двухфазными. Четыре фазы — это детство, юность, зрелость и старость. Обобщённые две фазы индивидуального цикла развития формулируются обычно так: (1) юношеский идеализм, неопытность — (2) возмужание, опытность.

Возрастные циклы имеют биологическую подоснову, но в них есть и социально-статусный момент. Удельный вес последнего всё более возрастает, до тех пор, пока он не перекрывается, наконец, собственно-индивидуальным (уже не циклическим) аспектом развития.

Отсчёт поколенческих циклов открыт, ничем не ограничен как в направлении к прошлому, так и к будущему; но при этом семейное (родовое) время центрировано на настоящее, условно говоря — на поколение нынешних, реальных «отцов». Практически к цепи поколений чаще всего применяется пятичленная формула: прадеды — деды — *мы* («отцы») — дети — внуки. Большее число поколений человеческая память удерживает с трудом. Поколенческие циклы, также имея под собой биологическую основу, с самого начала в значительной степени социализированы, социально «нагружены».

\* \* \*

Проблема соотношения развития и цикличности рассматривается Бахтиным в контексте культурного и художественного освоения человеком реального времени. Общий контур его суждений по данному вопросу таков. Человеческая цивилизация в своих истоках — земледельческая. Труд земледельца теснейшим образом связан с природными циклами — космическими, сезонными, суточными; растительными, биоэкологическими и т. д. Вся жизнь земледельцев — их труд, быт, семейная жизнь, ритуалы и обряды — вплетается в эти естественные ритмы, приобретает аналогичный характер.

---

<sup>1</sup> См.: Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М. 1997. С. 360, 576–579.

На этой основе складываются первичные, а именно народно-фольклорные, представления о ходе времени. Этот архаичный, во многом мифологизированный образ времени носит ещё синкретический, универсально-комплексный характер. Лишь постепенно от него будут отделяться различные частные проявления временного потока: время природное, трудовое, бытовое, семейное (родовое), биографическое и т. д. Индивидуальное время поначалу в особенности своей не существует, оно полностью слито с коллективным, публичным. Сказать, что в этом первичном комплексе удельный вес циклических проявлений исключительно высок, недостаточно. *Время впервые открывается человеку как циклическое. Природные ритмы «в неразрывной связи с соответствующими моментами человеческой жизни, быта, деятельности (труда) — циклическое время разной степени напряженности»<sup>1</sup>.*

XVIII век, согласно Бахтину, характеризуется не только прорывом в общественное сознание идеи времени. Со второй половины столетия это также эпоха «открытия фольклора». Возрождается народно-фольклорный комплекс представлений о времени; правда, постепенно выделяющий из себя то один, то другой обособленный аспект (время бытовое, семейное, сакральное, профанное и др., наконец, историческое). Все эти аспекты активно используются в литературе для образования различных модификаций жанра романа. Возрождается, обретает новую жизнь и цикличность. Но если в архаическую эпоху она безраздельно господствовала, то теперь сфера её действия ограничена «преимущественно «идиллическим типом романа». В идиллическом романе время как бы повторяет размеренные ритмы земледельческого прошлого, ранних, замкнутых, ограниченных ступеней цивилизации. Особенно восприимчивым к этой временной инверсии был Руссо. Впрочем, идиллически-циклический ингредиент достаточно силен, отмечает Бахтин, и у Льва Толстого.

В оценке циклического аспекта развития и перспектив его художественного освоения у Бахтина заметны явные противоречия, непоследовательности, колебания. Нам важно уловить их смысл и методологические интенции.

Перечислив в «Формах времени и хронотопа» ряд признаков первоначального фольклорно-временного комплекса, ученый отделяет последний из них — цикличность — от всех других, как *при-*

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 205.

знак чисто негативный. «...Направленность (времени. — В. К.) вперёд ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением»<sup>1</sup>.

Столь категоричное суждение опровергается самим автором в «Романе воспитания...». «...Становление человека... вполне возможно в циклических временах, — пишет Бахтин. — Так, в идиллическом времени может быть показан путь человека... с раскрытием всех тех существенных моментов в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нём с изменением его возраста (детство, юность, зрелость, старость. — В. К.). Такой ход развития (становления) человека имеет циклический характер, повторяясь в каждой жизни»<sup>2</sup>. Таким образом, выясняется, что циклизм и развитие как *становление* вполне сочетаемы, — по крайней мере, в известных пределах, в определённых литературных формах.

В целом же приходится констатировать, что роль цикличности в постижении развития человека и мира оценивается Бахтиным как весьма скромная. Циклическое время — величина убывающая. Доминируя на ранних ступенях культурного развития, оно позднее занимает всё более скромное место и постепенно сходит на нет. В биографическом романе становления, там, где начинает вступать в свои права фактор индивидуализации, цикличности уже нет<sup>3</sup>. Биографическое время преодолевает цикличность<sup>4</sup>. В идиллическом типе романа она ещё занимает существенное место, но разрушение идиллии — процесс неизбежный. Он развивается по нескольким направлениям; одно из них символизирует гётевский «роман воспитания» — форма более зрелая, чем идиллии Руссо. Привязанная к архаике и к идиллии, цикличность в конечном счёте разделяет их печальную судьбу.

Но, может быть, не всё так безнадежно? Быть может, отыщутся основания для более высокой оценки культурного потенциала цикличности? На наш взгляд, такие основания есть.

Специалисты — исследователи темпоральных представлений людей на разных стадиях культурного развития отнюдь не считают цикличность чем-то вроде постепенно уменьшающейся «шагреновой кожи». Напротив, они утверждают, что цикличность и «линейность» (поступательность) так или иначе соприисутствуют,

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 359.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 201.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 201–202.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 232.

сочетаются буквально во всех типах времён, во всех темпоральных представлениях. Послушаем их: «...На каждом уровне темпорального сознания могут фигурировать или даже сосуществовать циклические и линейные представления о развитии во времени. На первом уровне (*эмпирического времени*) циклические представления о постоянном повторении дня и ночи, зимы и лета, работы и отдыха совмещаются с линейными ощущениями «течения» времени жизни, ускользающего и невозвратимого мгновения и т. д. На втором уровне (*родового времени*) циклические и линейные представления могут сочетаться в разных пропорциях (линейная смена поколений соседствует с постоянно обновляющимися циклами жизни от рождения до смерти). *Сакральное время* может иметь циклический характер (обычно в виде одного цикла, когда происходит возврат к первоначальному состоянию, или, например в форме идеи реинкарнации и т. д.)..., но в нём могут присутствовать и линейные мотивы (например, от акта творения через воплощение Христа к концу света). На уровне *исторического времени* ... также могут существовать и даже сосуществовать линейные и циклические представления о развитии истории (курсив мой. — В. К.)»<sup>1</sup>. Как видим, циклические представления расцениваются авторитетными культурологами не как исторически преходящие, локальные (что следует из концепции Бахтина), а как фактически универсальные, не умирающие. И это внушает определённый оптимизм.

У Бахтина материнским лоном или праматерью всех циклических представлений людей является земледельческая цивилизация. Но судьба последней — исполнив все предназначенное ей, сойти со сцены, раствориться, исчезнуть. Между тем, для миллионов жителей Земли, в том числе и наших соотечественников, земледельческий тип организации труда, быта, семейных отношений и т. д. — не древнее предание только, но и реальность сегодняшнего дня (хотя и значительно модифицированная, технически обновлённая). Земледельческая цивилизация жива, и она ещё долго будет питать циклические представления. В том числе и те, которые реализуются в литературе, в произведениях искусства.

Наконец, как здесь не вспомнить и не привести к месту методологически важное положение самого Бахтина: «Нет ничего абсолют-

---

<sup>1</sup> Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М. 1997. С. 578.

но мёртвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»<sup>1</sup>? А если это так, то почему бы цикличности также не пережить когда-нибудь «свой праздник возрождения»?

Вопрос об освоении художественной литературой циклических аспектов времени не утратил своей актуальности и в настоящем. Одно из свидетельств тому, — правда, весьма одиозное, как бы «от противного» — статья М. Левиной «Апофеоз беспочвенности», опубликованная в начале 90-х годов журналом «Вопросы литературы» под рубрикой: «Деревенская проза сегодняшними глазами»<sup>2</sup>.

Речь в статье идёт не просто о прозе В. Распутина и В. Белова, которую автор делит на раннюю и позднюю (начиная с «Пожара» и «Все впереди»), но также и об «онтологической системе, воплощённой в образах деревенской прозы»<sup>3</sup>. А эту онтологическую основу составляет не что иное, как традиционная жизнь земледельцев. Позднее творчество вышеназванных писателей М. Левина отказывается считать адекватным отражением данной специфической сферы бытия. Думается, потому, что она подходит к нему — это очевидно — с чужеродной ему меркой. Мерка эта — философия русского экзистенциализма (Н. Бердяев, Л. Шестов), отстаивавшего приоритет отдельной, изолированной личности. И та «земледельческая вселенная», о которой достаточно уважительно писал (пусть в ретроспективном, историческом плане) Бахтин, начинает выглядеть каким-то чудовищным анахронизмом, чьей-то злой выдумкой и насмешкой. «Иерархичность бытия, подчинённость единичного и конечного общему и вечному, растворённость индивидуального в бесконечных витках круговорота «рождение — размножение — смерть» для мирозерцания, выражаемого деревенской прозой, не просто непреложный закон, но и воплощение высшей мудрости бытия»<sup>4</sup>, — иронизирует М. Левина. Идеологизированный «кавалерийский наскок» на извечный циклизм народной жизни и его отражение в литературе — малопочтенное, на наш взгляд, занятие для уважающего себя автора, как и для почтенного отраслевого журнала...

Земледельческий комплекс (конечно, насквозь пропитанный цикличностью) имеет такое же право быть представленным определёнными «голосами», как и бытие атомизированной личности — «го-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 373.

<sup>2</sup> См.: Левина М. Апофеоз беспочвенности // Вопросы литературы, 1991, № 9–10.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 38.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 24.

лосами» экзистенциализма и персонализма. Не заведомая убежденность в правоте «второго» голоса, а только диалог двух равноправных сознаний может быть залогом верного решения проблемы.

\* \* \*

Та трактовка принципа историзма, которая реализована М.М. Бахтиным в его исторической поэтике и в книге о Рабле, имеет одну особенность, придающую ей, на наш взгляд, известную односторонность, подрывающую её методологический универсализм. Наиболее «полномочным», свободным и продуктивным агентом исторического процесса Бахтин считал ренессансную личность, предощущенную и воспетую Рабле. Этот тип личности тесно связан у него с понятием «народной смеховой культуры».

Ныне за нашими плечами уже опыт XX века, в продолжение которого ренессансный гуманизм и антропоцентризм был подвергнут глубокой критике — в трудах М. Хайдеггера, Р. Гвардини и многих других мыслителей, особенно чутких к поступи истории. На рубеже XIX и XX веков, утверждают эти критики, ренессансная парадигма европейской истории исчерпала себя, обнаружив свои неустранимые ограниченности, ущербности. Ренессансная личность, объявив себя соперником самого Творца в преобразовании земного мира, дошагала по этому пути до тупиков современной техногенной цивилизации. Прежняя сверхзадача homo sapiens — стать господином природы и самого себя — сменилась более скромной: как можно естественнее и органичнее вписать себя, т. е. современное человечество, в универсум, неподвластный человеческому произволу, существующий и развивающийся на собственной бытийной основе. Ренессансный индивидуализм «титанической личности», сыгравший столь значительную роль в европейской истории Нового времени, фактически стал анахронизмом, потребовав замены каким-то новым социальным идеалом, адекватным наступившей эре «человека массы»<sup>1</sup>.

Неоднозначность человеческого идеала эпохи Возрождения получила отражение в истории эстетической мысли. Так, А. Ф. Лосев включил в свою «Эстетику Возрождения» главу «Обратная сторона титанизма», содержащую критический взгляд на «титаническую

---

<sup>1</sup> Об этом писал, в частности, Р. Гвардини. См.: *Гвардини Р. Конец Нового времени* // Вопросы философии, 1990, № 4.



личность» эпохи Возрождения<sup>1</sup>. Правда, у А. Ф. Лосева нашлись и оппоненты, обвинившие известного учёного в неисторичности подхода, предвзятости, морализаторстве и прочих грехах<sup>2</sup>; но за то, как говорится, Бог им судья. Как бы там ни было, но тезис о «конце Нового времени» — пятивековой (XV–XIX вв.) эпохи, начатой европейским Возрождением, — стал в философии и культурологии конца XX столетия общим местом. Вот с этих позиций и должна быть выверена и оценена бахтинская приверженность идеалу ренессансной, «раблезианской» личности.

Обратимся непосредственно к тексту работы М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». В интересующем нас аспекте особенно показательной представляется концовка IX-й, предпоследней главы указанного сочинения. «Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения, — пишет Бахтин. — Это прежде всего географически отчётливый мир культуры и истории. Далее это астрономически освещённая Вселенная. Человек может и должен завоевать весь этот пространственно-временной мир. Образы этого технического завоевания Вселенной даны также на фольклорной основе... Рабле в своём романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни. И это было вполне созвучно с наступающей эпохой великих географических и космологических открытий»<sup>3</sup>.

Идея «ренессансного антропоцентризма» выражена здесь весьма рельефно. И она, действительно, была вполне созвучна духу тогдашней эпохи, ещё только вступающей в свои права. Ограниченность ренессансной исторической парадигмы обнаружилась позднее, — и об этом, конечно, следовало сказать. Но Бахтин, к сожалению, умолчал.

Бахтин продолжает: реальности, прежде всячески искажаемые, у Рабле «выведены из ...высоких контекстов и сведены в реальном контексте (плане) свободной человеческой жизни. Они даны в мире свободно осуществляющихся человеческих возможностей. Эти возможности ничем не ограничены. В этом основная особен-

<sup>1</sup> См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.

<sup>2</sup> См., например: Петров М. Т. Послесловие к кн.: Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. 2-е изд. СПб.: Наука, 1991.

<sup>3</sup> См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975. С. 391.

ность Рабле»<sup>1</sup>. «...Гаргантюа и Пантагрюэль в основе своей — фольклорные короли и богатыри — гиганты. Поэтому они прежде всего *люди*, которые могут свободно осуществлять все заложенные в человеческой природе возможности и требования без всяких моральных и религиозных компенсаций земной ограниченности, слабости и нужды. Этим определяется и своеобразие образа большого человека у Рабле»<sup>2</sup>. «Раблезианский большой человек, выросший на фольклорной основе, ...велик полнотой раскрытия и осуществления всех человеческих возможностей, и он велик в реальном пространственно-временном мире: ... он ... сплошь овнешнен в положительном смысле»<sup>3</sup>.

В приведённых отрывках речь идёт об образе человека, созданного в духе народной фантазии, насквозь пронизанной интенциями гиперболизации и утопизма. (Впрочем, и у такой фантазии есть реальная, земная основа, которую призван учитывать и раскрывать исследователь литературы). Может ли девиз Телемской обители: «Делай, что хочешь!» — стать «конечным выводом мудрости земной» (выражаясь слогом гётевского Фауста?). Едва ли. Но поскольку какие-либо оговорки на этот счёт в бахтинском тексте отсутствуют, фактически «ренессансный человек раблезианского типа» выдвигается им на роль высокого, непреходящего образца, *идеала*. Стоя на позициях современного философского и научного знания, с таким выводом трудно согласиться.

А. В. Панков в этой связи справедливо отмечает: «Принцип Телемской обители, пародирующий монастырь, — «делай, что хочешь» — это уже не карнавальная имитация дозволенной свободы и не критика монашеских уступок плоти, но вызов мировоззренческой системе в целом. ... Одновременно *здесь сказывается и утопизм индивидуалистической линии ренессансного гуманизма в понимании «естественной» человеческой свободы, которая в реальных нравах того времени обнажалась отнюдь не идиллически и достигала пределов шекспировской трагедии*. Как известно, эти стороны ренессансной жизни были подчёркнуты А. Ф. Лосевым в его монографии об эстетике Возрождения (курсив мой. — В. К.)»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 388–389.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 389–390.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 390.

<sup>4</sup> См.: Панков А. Разгадка М.Бахтина. М. 1995. С. 205–206.

Свободный человек, вырывающийся из-под власти всех культурных (моральных, религиозных и т. д.) ограничений, в генетическом плане не кто иной, как «трикстер»: образ, хорошо известный исследователям мифологического сознания<sup>1</sup>. Будучи антиподом культурного героя, трикстер, однако, лишь дополняет его, не узурпируя всецело его прав. Между культурным героем и трикстером существуют сложные диалектические взаимоотношения, которыми Бахтин здесь явно пренебрегает. (И поэтому его характеристика «раблезианского большого человека» невольно превращается в апологию последнего).

Далее в цитируемом тексте утверждается, что раблезианский большой человек выпадает из всех традиционных представлений о герое и героизме, поскольку он «соприроден массе» и лишь наилучшим образом представляет её. «Раблезианский большой человек — высшая степень человека. Такое величие не может никого унижать, ибо каждый видит в нём лишь возвеличение своей собственной природы... Этим раблезианский человек принципиально отличается от всякого героизма, противопоставляющего себя массе других людей, как нечто исключительное по своей крови, по своей природе, по своим требованиям и оценкам жизни и мира... Но он также принципиально отличается от возвеличения «маленького человека» путём компенсации его реальной ограниченности и слабости моральной высотой и чистотой... Раблезианский большой человек ... велик не в своих отличиях от других людей, а в своей человечности ...»<sup>2</sup>.

Бахтину ради утверждения специфической масштабности своего героя пришлось поступиться даже провозглашенным им ранее принципом диалогизма. Ведь в «большом человеке» и «человеке массы» автор выделяет отнюдь не уникальность и неслиянность, а напротив: общность, полное созвучие, принципиальное тождество!

Но продолжаем цитировать. «Раблезианский большой человек глубоко демократичен. Он ... сделан из того же общечеловеческого материала, что и все прочие люди... В нём нет ничего непонятно

---

<sup>1</sup> См.: Радин П. Трикстер. СПб. 1999; Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4. М.: Наука, 1991; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 2-е изд. М. 1995; Лифшиц Мих. Античный миф, мифология, эстетическое воспитание / Идеи эстетического воспитания. Антология. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1973, и др.

<sup>2</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 390.

и чуждого человеческой природе, массе. К нему вполне применимы слова Гёте о крупных людях: «Более крупные люди обладают лишь большим объёмом, они разделяют добродетели и недостатки с большинством, но лишь в большем количестве»<sup>1</sup>. Качественные различия между крупным человеком и массой сnivelированы, остались одни количественные — в степени, в полноте выявления общедоступных возможностей. При этом как-то «забывается», остаётся в тени тот факт, что количественные различия рано или поздно переходят в качественные, что они в принципе нераздельны.

Итак, по Бахтину, раблезианский человек — не «герой», он лишь репрезентант массы перед лицом истории, «первый среди равных», «совершенство в своём (человеческом) роде». На роль же подлинного героя человеческой истории всей логикой бахтинской концепции выдвигается — «смех». Это он устраняет все ограничения на пути свободного человеческого самоосуществления. «...В мире Рабле решающее значение имеет смех»<sup>2</sup>. «Все исторические ограничения здесь (в романе Рабле. — В. К.) как бы уничтожены, начисто сняты смехом. Поле остаётся за человеческой природой, за свободным раскрытием всех заложенных в ней возможностей... Все ограничения оставлены умирающему и высмеиваемому миру. Все представители этого мира ... смешны и обречены на смерть»<sup>3</sup>. В другом месте той же заключительной части IX-й главы Бахтин уточняет: смех является, по существу, единственным не скомпрометированным героем человеческой истории. «...Смех никогда не был заражён даже простой «казённости», омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог выродиться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьёзность. Смех остался вне официальной лжи, облекавшейся в формы патетической серьёзности. Поэтому все высокие и серьёзные жанры, все высокие формы языка и стиля ...пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался незаражённым ложью»<sup>4</sup>.

Очистительная сила смеха известна и неоспорима. Эта черта присуща как раблезианскому смеху, так и смеху вообще. Но, думается, из верной посылки здесь сделан слишком далеко идущий, более чем проблематичный вывод. С тезисом об универсальной,

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 390.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 384.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 390.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 385.

заведомой правоте смеха вряд ли согласится тот, кто имеет хоть какое-то представление, например, о неоднозначности романтической иронии (и, в частности, о её критике со стороны Гегеля), о том, какие парадоксальные формы принимал смех на службе у Ивана Грозного; о множестве других эпизодов, когда сквозь комедийную маску проглядывало либо «человеческое, слишком человеческое», либо чуть ли не сатанинское.

В подобной апологии смеха, смеховой стихии обнаруживаются, на наш взгляд, не сильные, а слабые стороны бахтинского историзма, его вольные или невольные уступки абстрактному схематизму, в принципе им отвергавшемуся. (К вопросу о спорных моментах бахтинских воззрений на историческую роль народной смеховой культуры мы ещё вернёмся ниже).

\* \* \*

До сих пор мы говорили преимущественно о применении М. М. Бахтиным идей развития и цикличности в сфере художественного освоения времени жанром романа. Этот аспект исследования непосредственно затрагивал формы романного времени, хронотопа, соответствующий тип героя и т. д. Но историческая поэтика Бахтина не есть простое приложение к теории романной формы. Учёный придал ей звучание культурологическое, предполагающее обобщения в масштабах целого ряда литературных эпох, истории культуры в целом. (Это обнаружилось, как только нами была затронута бахтинская трактовка принципа историзма). В данной связи естественно возникают вопросы: Как можно оценить опыт использования М. М. Бахтиным «эволюционно-циклического» подхода в общих рамках его исторической поэтики? Насколько правомерно и эффективно применение понятийной пары «развитие — цикличность» при анализе историко-литературного и историко-культурного процессов вообще?

Обозначенные вопросы получают определённое освещение в книге А. В. Панкова «Разгадка М. Бахтина»<sup>1</sup>, в ходе дальнейшего изложения нам придётся не раз ссылаться на неё.

Как отмечает автор, «в современной науке возрастает интерес к цикличности культурных трансформаций и свойственных им духовных прототипов»<sup>2</sup>. Он справедливо считает такой интерес

<sup>1</sup> См.: Панков А. Разгадка М. Бахтина. М. 1995.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 255.

вполне оправданным. Ведь в задачи той же исторической поэтики входит не только *описание* эволюции романских форм, культурных парадигм, но и выявление тех внутренних *закономерностей*, которые лежат в основе наблюдаемых изменений.

При характеристике этапов художественного развития традиционно чаще всего использовались циклические модели, основанные на *триадах* (символическая, классическая и романтическая формы искусства у Гегеля; доклассический, классический и «предзакатный» стиль барокко — у Ницше<sup>1</sup> и др.). А. В. Панков приводит в виде примера трёхфазной циклической модели художественного процесса такой усложнённый вариант (внутри каждой фазы фиксируется внутренняя оппозиция, биполярность)<sup>2</sup>:

барокко	футуро-романтизм	модерно-
	гражданский	декаданс
—	—	—
классицизм, просветительство	романтизм	реализм социаль- ный и нраву- чительный

Современный комментатор исторической поэтики Бахтина признаёт также существование *двухфазных* циклических моделей литературного развития, описываемых диалектическими парами понятий (таких, как утверждение — отрицание, героика — дегероизация, серьёзность — весёлость и др.), а также понятий — аналогов, образуемых приставлением к традиционным обозначениям направлений приставок «нео-», «пост-», «псевдо-» и т. п.

Упомянутый автор приходит к выводу о «наличии в литературном мышлении и в литературных мироощущениях циклических тенденций»<sup>3</sup>. «Для нас очевидно, — резюмирует он, — что подобные концепции отнюдь не случайны. Но им необходима методологическая саморефлексия»<sup>4</sup>.

Итак, реальность циклических процессов в развитии литературы и, шире, культуры не подлежит сомнению. Вопрос о правомерности циклического подхода в культурологических исследованиях (в том числе и в рамках исторической поэтики) решается современной наукой положительно.

<sup>1</sup> См.: Ницше Ф. Смешанные мнения и изречения / Ницше Ф. Странник и его тень. М. 1994. С. 194–195 (фрагмент № 144).

<sup>2</sup> См.: Панков А. Разгадка М. Бахтина. М.: Информатик, 1995. С. 147, 255.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 148.

<sup>4</sup> Ук. соч. С. 255.

Как же обстоит дело с историко-культурным аспектом циклизма в теории Бахтина? А. В. Панков делает по этому поводу следующее замечание: «...Какой-либо концепции, которая толковала бы линейным, циклическим или иным образом смену исторических мироощущений, М. Бахтин не предлагал. Он ...карнавальное мироощущение рассматривал в числе предтеч мироощущения диалогического, без каких-либо типологических систематизаций на этот счёт»<sup>1</sup>. С таким суждением можно согласиться лишь отчасти. Поясним суть дела.

Прямого употребления термина «циклическость» Бахтин в своей исторической поэтике, действительно, избегал. Когда ему случалось, например, описывать ситуацию спиралевидного развития, включающую в себя и интенцию поступательности, прогресса, и моменты «возврата», «повтора» (циклическости), он прибегал к формуле: «...возрождается на новом уровне». Стало быть, формально А. В. Панков прав. Но по существу он впадает в противоречие с самим собой. Ибо ранее бахтинская оппозиция «официальной» и «народно-смеховой» культур средневековья описана им как устойчивый, повторяющийся (в разных, обновлённых одеяниях) механизм смены культур. И в этом смысле — механизм *циклический*. «Один из коренных пунктов этой трудной темы, — констатирует сам автор, — вопрос об универсальных ценностных архетипах художественного созерцания и о циклическом их возобновлении в ходе литературной эволюции»<sup>2</sup>.

В работе А. В. Панкова содержится заслуживающий внимания анализ обоих полюсов оппозиции «официальная культура — народно-смеховая культура». Анализ этот не апологетический, а научно-критический. Характерна данная им общая оценка концепции смеховой культуры Бахтина, циклической по своей сути (оценка, сопровождаемая ссылкой на А. В. Михайлова), — как «плодотворного научного мифа»<sup>3</sup>. Речь идёт, надо полагать, о той исключительно большой стимулирующей роли, которую сыграла эта концепция в развитии мирового литературоведения, эстетики и культурологии рубежа XX–XXI веков, даже независимо от степени обоснованности отдельных её положений, бесспорности или проблематичности выводов.

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 254.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 146.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 170.

Но здесь мы считаем необходимым свернуть с проторённой дороги и высказать некоторые собственные суждения.

На первый взгляд может показаться, что смеховая концепция Бахтина относится к категории двухфазных (первая фаза — серьёзная, официальная культура, вторая — торжество народно-смеховой стихии). Но в этой системе недостаёт третьего и, быть может, главного звена: *карнавализации*. Дуализм «официоза — народно-смеховой культуры» присутствует на каждом этапе культурного развития, но только карнавализация опосредует эти полюса и разрешает их обострённые противоречия; вернее, подготавливает это разрешение.

Отсюда — принципиальное значение «амбивалентного смеха», подчёркивание его опосредующей, динамической роли. «Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и зиждательной, обновляющей сменяемости: в смерти провидится рождение, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенчании — развенчание и т. п. Карнавальский смех не даёт абсолютизироваться и застыть в односторонней серьёзности ни одному из этих моментов смены»<sup>1</sup>. И ещё: «Мы... говорили... об особенностях структуры карнавального образа: он стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань, утверждение — отрицание, трагическое — комическое и т. д., причём верхний полюс двуединого образа отражается в нижнем по принципу фигур на игральные карты. Можно это выразить так: противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга»<sup>2</sup>. Здесь особенно наглядно видна связь между карнавализацией и диалогизмом, конфликтностью борющихся точек зрения.

М. М. Бахтин придавал карнавализации самое широкое толкование. Именно это понятие позволяло теоретику выйти за рамки двух конкретных эпох — средневековья и Возрождения. Карнавализация со временем отрывалась от непосредственно народной смеховой стихии, от реального карнавального мироощущения, которое было ещё живо вплоть до XVII века включительно. Позднее карнавализация имплантировалась в литературу, становясь поистине понятием-универсалией, обозначающим циклический механизм

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд. Киев 1994. С. 378.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 392.



смены культур. «Карнализация, — пояснял Бахтин, — это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычайно гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное. *Релятивизуя* все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнализация с её пафосом смен и обновления позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений»<sup>1</sup>.

Всех фаз цикла развития оказывалось три: *старая* культура (со своими полярностями, с доминированием серьёзной, официальной) — *карнализация* (стадия весёлого деструктурирования всего устоявшегося и возникновения новых связей между элементами) — *новая* культура (опять биполярная, с доминантой новой серьёзности). Затем новая культура, перейдя рубеж зрелости, клонилась к упадку, становилась старой и начинался ещё один цикл развития.

Понимание процесса развития Бахтиным (в философском, культурологическом и литературоведческом планах) глубоко специфично. Есть все основания считать это понимание *релятивистским*. Каждое данное состояние культуры (общества, художественного сознания...), со всей его определённой, для Бахтина прежде всего — нечто преходящее, бременное. Положение диалектики о том, что в каждом относительном образовании есть крупница абсолютного, «оправдывающего» бытие этого относительного, нередко им игнорируется. Развитие, с этой точки зрения, становится тождественным односторонне понятому вечному становлению. Главную угрозу для его развёртывания представляет застревание на каком-либо из сменяющихся этапов. В диалектической философии, как известно, развитие трактуется как единство устойчивости и изменчивости; для Бахтина устойчивость есть едва «терпимый», а по сути — чисто негативный момент процесса.

Из этого воззрения и возникает принципиальная для Бахтина культурологическая оппозиция «серьёзное — смешное». Всё ставшее, определившееся, определённое в бытии и сознании для него — воплощение застывшей односторонности, догматизма, официальной серьёзности и сопутствующего ей страха. Освободителем от всего этого выступает смеховая, карнавальная стихия, проникнутая па-

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 381.

фосом весёлой релятивности всего сущего и поп finito мирового процесса. «...Самое ядро карнавального мироощущения, — пишет Бахтин, — *пафос смен и перемен, смерти и обновления*. Карнавал — праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени... Карнавал торжествует самую смену, самый процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанциален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает весёлую относительность всего... Абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения, карнавал не знает...»<sup>1</sup>. Абсолютна только относительность, релятивность, выражаемая карнавальным смехом, — вот суть приведённых суждений.

Парадоксально, но факт: всеми силами стараясь избежать односторонности, Бахтин в неё-то и впадает. Релятивизм вообще схватывает лишь одну грань процесса развития, хотя и очень важную саму по себе. Акцентировав эту грань, Бахтин дал мощный, плодотворный стимул к изучению природы и культурных функций смеха; но делаемые на этом базисе широкие обобщения представляются весьма проблематичными.

Исключительно большую смысловую нагрузку несёт в концепции Бахтина понятие «редуцированный (т. е. неявный. — В. К.) карнавальный смех». Анализ показывает, что это понятие либо очень близко, либо тождественно понятию *иронии*. В пользу такого сближения говорит и то, что истоки редуцированного смеха возводятся учёным к сократической традиции. «Самое сократическое открытие диалогической природы мысли и истины предполагает ... фамилитаризацию отношений к самому предмету мысли, как бы он ни был высок и важен, и к самой истине... «Сократическая ирония» — это редуцированный карнавальный смех»<sup>2</sup>.

Ирония занимала одно из центральных мест в воззрениях романтиков; казалось бы, это должно было сделать их союзниками Бахтина. Но нет, об ирониках «от романтизма» он отзывался по большей части критически. Разгадка в том, что «редуцированный карнавальный смех» одинокой романтической личности учёный считает монологическим<sup>3</sup>. Конфликт бунтарской романтической личности с обществом и целым миром был описываем категориями уже иной тональности — *трагической*, но от такой проблематики

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 334.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 342.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 393.

и терминологии Бахтин стремился изолироваться. Он допускал, что редуцированный смех может приобрести «мрачный колорит»<sup>1</sup>, но чтобы трагизм ... такой поворот дела он исключал.

Мы все хорошо знаем, какое поистине исключительное место заняла ирония в классическом и, в особенности, неклассическом (модернизм, постмодернизм) искусстве XX – начала XXI веков, во всей постклассической культурной парадигме. Но глубокая традиция иронического мировосприятия, идущая от Сократа через романтиков вплоть до наших дней, имеет уже не менее богатую историю *критического* её осмысления<sup>2</sup>. Исходя из этого, нет никаких оснований считать иронию (или «редуцированный карнавальный смех») *единственной* повивальной бабкой при рождении нового в искусстве, культуре, истории.

Односторонность бахтинской циклической модели культурного развития, стержнем которой является феномен карнавализации, отчётливее всего проявляется при подходе к ней с позиций эстетических и, шире, экзистенциальных. Рождение нового в истории сопровождается не только смехом, иронией, но и героическими деяниями, высокими порывами духа, патетикой. Но понятиям возвышенного, героического, патетического (этим, якобы, проявлениям удручающего, постылого «серьёзного») в смеховой концепции Бахтина достойного места не находится. Рождение нового, далее, невозможно без боли, страданий; общеизвестно сравнение этого процесса с муками родов. Смеховая линия обновления и смены состояний соседствует с не менее мощным пластом *трагизма, трагического*. Первую линию Бахтин разработал чрезвычайно тщательно, вторую оставил без должного внимания (обратившись к ней лишь *post factum*, в «Дополнениях и изменениях к «Рабле»).

Смех, не устаёт повторять Бахтин, освобождает от страха. Трагедия же требует иного — переживаний «страха и сострадания». Смеховое восприятие предполагает дистанцирование от объекта, «эстетическую анестезию» по отношению к нему. Тогда как трагедия требует эмоциональной вовлечённости, и затем уже очищающего преодоления негативных переживаний. Вся трагическая гамма чувств исключена из бахтинской циклической модели развития, оставлена лишь часть раскрепощающе — смеховая. «Серьёзность»

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 380.

<sup>2</sup> См., в частности: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М. 1965; Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М. 1997 и др.

выступает в исторической поэтике Бахтина как синоним одноплановости, однозначности — в противоположность многоцветью карнавального смехового мироощущения. — Трагедия серьёзна, это так; но разве она не полна противоречий, парадоксов, борений — как внешних, так и внутренних? Разве подлинная трагедия не полифонична? Но вместе со всей сферой плоско-серьёзного она была отодвинута в сторону.

А. В. Панков осуществил анализ выдвинутой Бахтиным оппозиции «официальная культура» — «народно-смеховая культура». Он убедительно показал, что считать ту и другую сторону «монолитом» было бы явным, непростительным упрощением. И та, и другая культура внутренне дифференцирована. В процессе перехода от фазы к фазе черты старого и нового часто переплетаются самым причудливым образом, что мешает занять по отношению к ним предельно отстранённую, радостно-смеховую позицию, о которой всё время только и ведёт речь Бахтин. (И нам представляется весьма симптоматичным, что А. В. Панков, комментируя историческую поэтику и теорию карнавализации Бахтина, как бы поправляет первоисточник, вводя в изложение термины «трагическое», «трагикомическое», отсутствующие у Бахтина<sup>1</sup>).

Так же последовательно, как проследил Бахтин историю народной смеховой культуры, Ф. Ницше попытался проследить развитие трагедии — её истоки, расцвет, вырождение и перспективу возрождения (см. «Рождение трагедии из духа музыки»). От этой традиции, от освещения этой стороны развития Бахтин практически полностью отказался. Верный себе, он отрицал присутствие трагического катарсиса в романах Достоевского, вступая в полемику по этому поводу с Вяч. Ивановым и некоторыми другими авторами<sup>2</sup>.

Резюмируя, можно сказать, что о *незавершённом состоянии мира свидетельствует и трагическая сторона бытия*. Пока существует, свершается и переживается трагедия — нет и не может быть ничего окончательного, всё ещё впереди. И так будет всегда. Трагический катарсис так же далёк от статики, как и комический. Трагедия в плане процессуальности, открытости будущему нисколько «не уступает» смеховой стихии.

<sup>1</sup> См.: Панков А. Разгадка М. Бахтина. М. 1995. Гл. II, §3.

<sup>2</sup> См.: Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд. Киев. 1994. С. 380.

Выше уже было сказано, что М. М. Бахтин оценивал потенциал цикличности в художественном освоении времени как довольно ограниченный и, в общем, уменьшающийся (см. «Формы времени и хронотопа в романе»). Вопреки этому, в своих «Дополнениях и изменениях к «Рабле» он всё же предпринял попытку развить идеи циклизма в новом для себя ракурсе. Правда, самого термина «цикличность» он и здесь не употреблял, но по сути дела речь шла о повторяющемся двухфазном цикле развития при смене старого новым. Своеобразие его подхода состояло в том, что, во-первых, общеизвестный процесс смены поколений (отцы-дети и т. д.) он рассматривал *на уровне индивидуальной жизни* и, во-вторых, на данном материале им выявлен теперь *трагический аспект* жизненного процесса.

В своей характеристике циклического трагизма Бахтин стремился органически соединить две грани проблемы: уяснение онтологических основ трагического и изучение форм его художественного воплощения. В качестве конкретного материала для теоретических обобщений Бахтин избрал творчество Шекспира. «Шекспир — в центре этого текста, хотя в его названии и стоит имя «Рабле»<sup>1</sup>. В самой общей форме проводимую им идею учёный выразил так: «Спор старости с юностью, рождающего с рождаемым в конечном счёте является подосновой основного трагического конфликта всей мировой литературы: борьбы отца с сыном (смена), гибели индивидуальности»<sup>2</sup>. Ниже мы попытаемся выявить реальное наполнение этой формулы, проследить её философско-онтологическую и художественно-эстетическую конкретизацию.

Индивидуальная жизнь человека, по Бахтину, изначально трагична. Всё индивидуальное ставшее обречено на гибель, на поглощение вечным процессом становления; естественно, живое человеческое существо предчувствует свою участь и глубоко страдает. Самое простое желание продлить данное индивидуальное существование сверх некоторой меры уже приводит к конфликту поколений. Но это ещё не всё. Любая попытка самоутверждения индивидуальной жизни чревата насилием по отношению либо к тем, кого она сменяет, либо к тем, кто должен сменить её (часто к тем и другим вместе). «В мире неравных» (господ и рабов, отцов и детей и т. д.) са-

<sup>1</sup> См. Примечания С. Г. Бочарова к кн.: Бахтин М. Эпос и роман. СПб. 2000. С. 297.

<sup>2</sup> Бахтин М. Эпос и роман. СПб. 2000. С. 270.

моутверждение почти фатально перерастает в отцеубийство и детоубийство. «Преступление заложено в самую сущность самоутверждающейся жизни, и, живя, нельзя не запутаться в нём»<sup>1</sup>. «Всякая активность преступна (в пределе это всегда убийство)»<sup>2</sup>.

В этих отправных положениях Бахтина нетрудно заметить, с одной стороны, влияние ницшевской концепции эстетического имморализма, а с другой — отзвук известных мотивов психоанализа З. Фрейда. Созвучие с последним особенно заметно в бахтинском анализе «Гамлета». Герой этой трагедии Шекспира охарактеризован как некий аналог Эдипа; Клавдий же — не антипод Гамлетамстителя, а только более эффективный исполнитель того же самого преступного комплекса.

Подобием и как бы самым чистым выражением этого изначального трагизма индивидуальной жизни является трагедия власти. Ведь каждый властитель переживает этап жестокой (часто кровавой) борьбы за власть, а затем — этап её утраты (нередко вместе с жизнью). Обе эти разновидности трагедии зиждутся на преступлениях «надюридических», составляя, по Бахтину, самый глубинный слой онтологии трагического.

Не каждый художник, однако, добирается до этих глубин. Ведь над базисным слоем надстраиваются несколько других: слой преступления уже юридического (например, история «нелегитимного» правителя); слой исторической конкретики; слой осовременивающей «орнаментики». Вышележащие слои отчасти камуфлируют нижележащий, отчасти перекликаются с ним. «Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана»<sup>3</sup>. Всю эту сложную механику бытийных основ трагизма Бахтин показывает на материале «Макбета» и «Короля Лира».

Но благодаря чему Шекспир углубляется до корневых начал трагического, тогда как многие современные нам драматурги ограничиваются слоями вышележащими, более или менее внешними? Бахтин видит разгадку в особом характере используемой Шекспиром «топографии» (или сценического хронотопа). Времяпространство, в котором находится и действует трагический герой Шекспира, ценностно поляризовано (верх-низ и т. д.) и определённым

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 242.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 247.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 241.

образом акцентуировано. Любой поступок или жест героя читается в некоторой ценностной системе координат, он направлен в ту или иную сторону. Хронотоп шекспировских трагедий по своему масштабу близок к максимальным, предельным значениям ценностной шкалы (в ту и другую стороны), он «космичен». Действие трагедий, подобных шекспировским, происходит сразу в двух планах: конкретно-ситуативном (здесь и теперь) и «вселенском». Топографичность — самое действенное и незаменимое средство художественного обобщения, создания самой художественности. «Шекспир космичен, пределен и топографичен»<sup>1</sup>.

Шекспировская топографичность возвращена фольклорной традицией и внутренне родственна ей. Бахтин, кстати, всячески защищает эту питательную почву высокой трагедии, «эру архаики», от нападков вульгаризаторов. Первый, самый глубокий слой содержания трагедии недоступен, считает Бахтин, для рационального восприятия, ибо он скрыт в пучинах и безднах бессознательного. В связи со сказанным обращение Бахтина к «глубинной психологии» предстаёт в новом свете.

Принципиально ценен сам факт расширения Бахтиным его культурологической концепции развития за счёт включения в неё циклического и одновременно трагического аспекта. Набрасывая программу этого нового направления исследований, Бахтин писал: «Социальный характер смеха, соборный смех... Сопоставление с народно-трагическими формами; проблема границ и смены (гибели индивидуальности) в трагическом аспекте. Особенно ясна *народность* обеих форм, их общность (проблема смены венца и развенчания, отцов и детей) и их различие можно раскрыть на творчестве Шекспира»<sup>2</sup>.

Сам Бахтин, иными словами, признал, что процесс смены старого новым имеет не только смеховую, но и трагическую, трагедийную сторону. Теория трагического циклизма Бахтина, соединенная с анализом произведений Шекспира, представляет несомненный интерес. Некоторые аспекты трагического (его онтологические основы, сценическая топография и др.) получили в ней серьёзное, оригинальное освещение.

Однако анализ трагического в «Дополнениях и изменениях к «Рабле» не имеет самостоятельного значения, он — лишь часть об-

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 269.

щей концепции Бахтина, основанной на дуализме официальной и народной смеховой культур. И именно эта включённость части в заведомое целое, как нам представляется, несколько ограничила его трактовку трагического, в чём-то даже деформировала её, сделала односторонней. Постараемся подтвердить сказанное конкретными аргументами.

Бахтина интересуют, по его словам, «основные тона», сопровождающие процесс развития. Здесь имеются в виду базисные архетипические ситуации жизни и соответствующие им эмоциональные состояния (мольба — хвала, устрашение — страх и др.). Стержневую роль играет оппозиция «*страх* — (освобождающий от страха) *смех*». Но эмоциональная палитра трагедийности при этом явно обеднена; одним устрашением — страхом её не исчерпать и не объяснить. В эмоциональной сфере трагедии есть и специфическая *свобода* (свобода выбора поступка, позиции, судьбы и др.), и *бесстрашие* (бесстрашие познания, непокорности чьей-то воле, власти обстоятельств и т. п.). Было бы неправомерно приписывать все эти «основные тона» и «обертоны» только освобождающему смеху. Наряду с комическим катарсисом существует и катарсис трагический!

В смеховой концепции Бахтина исключительно большую смысловую нагрузку несёт понятие «амбивалентность» (тесно связанное с понятиями карнавала, карнавализации). Амбивалентный карнавальный смех всё релятивизирует, разрушает все ценностные иерархии и создаёт сочетания противоположностей, полярностей. Трагическое, с этой точки зрения, есть лишь антитетическое дополнение к смеховому началу, без которого не создалась бы амбивалентная, «кувыркающаяся» целостность.

Трагическое характеризуется автором книги о Рабле как само по себе нечто однотонное; с этим трудно согласиться. Трагическое в своей сфере так же «многоголосо» и парадоксально-противоречиво («оксюморно»), как и смешное. Ведь сам Бахтин признаёт: «В основе топографического жеста и топографической сцены (события) у Шекспира и их восприятия лежит пространственно-ценностное движение снизу вверх и обратно, те же готические качели, то же хождение колесом, но в серьёзном плане»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 282.



М. М. Бахтин глубоко чувствовал — и по обстоятельствам своей эпохи и судьбы не мог не чувствовать — трагическую сторону круговорота жизни. Вот лишь некоторые места его текста, подтверждающие это.

Из комментария к «Гамлету»: «Такова жизнь. Она преступна по своей природе; если её утверждать, если упорствовать в ней, если осуществлять её кровавые задачи и настаивать на своих правах, следовало бы покончить самоубийством, но и смерть сомнительна»<sup>1</sup>.

Из комментария к «Отелло»: «Трагедия необеспеченности, сомнения, страха возможности (возможность, отравляющая действительность; доверие — недоверие к человеческой природе)»<sup>2</sup>.

По поводу «Короля Лира»: «...Бытие всё отравлено ложью. Но бытие, раз возникнув, неискупимо, неизгладимо, неуничтожимо: раз нарушенную абсолютную чистоту и покой небытия нельзя восстановить. Ни искупления, ни нирваны. Не дано измерить страдания (оно доступно лишь в чистой форме: наркоз)»<sup>3</sup>.

И всё же, трагическое начало заняло в научном творчестве Бахтина гораздо меньшее место, чем смеховое. Эту диспропорцию можно интерпретировать как следствие общеизвестных исторических обстоятельств (что никак нельзя сбрасывать со счетов). Но наряду с этим существовала ещё внутренняя логика бахтинской культурологической концепции, которая властно оттесняла трагическое куда-то на периферию. Впрочем, сам Бахтин ощущал возникавшую при этом односторонность и стремился преодолеть, восполнить её.

В ходе предшествующего изложения мы убедились в том, что временной аспект бытия (в единстве с пространственным и др.) занимает в философских и эстетических построениях Бахтина весьма значительное место. М. М. Бахтин воспринимал реальный мир и, в частности, мир культуры как находящийся в безостановочном изменении, постоянно устремлённый к будущему. Активным участником всех обновительных процессов является, по Бахтину, сам человек — «единственная», особая личность, диалогически взаимодействующая с другими самостоятельными, уникальными «Я». Именно через темпоральные воззрения учёного, быть может, вернее всего можно проникнуть в его творческую лабораторию, в самую суть обо-

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 243.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 250.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 264.

сновываемой им концепции. Мы в своей статье затронули лишь некоторые аспекты этой обширной темы, связанные, главным образом, с культурным и художественным освоением моментов цикличности в общем контексте развития. Изучение всего обозначенного комплекса вопросов, несомненно, должно быть продолжено.

2004

## «МЕДАЛЬОНЫ»: Г. Г. ШПЕТ, В. Б. ШКЛОВСКИЙ

**Шпет Густав Густавович (1879–1937)** — русский философ, феноменолог, оригинальный продолжатель ряда узловых идей Э. Гуссерля, Г. Гегеля, В. фон Гумбольдта, В. Дильтея; учёный-энциклопедист, крупный организатор науки. Активно разрабатывал методологические проблемы целого комплекса гуманитарных наук — истории, логики, психологии, теории языка, семиотики, герменевтики, искусствознания, а также эстетики (см. его «Эстетические фрагменты», вып. I–III, 1922–1923 и др. соч.). В истории русской эстетической мысли Г.Шпет стоит несколько особняком, не принадлежа к магистрали религиозно-философской мысли Серебряного века. «Проблемы современной эстетики» — своего рода программная статья Шпета применительно к данной отрасли знания, датированная 1922 годом.

Современная эстетика, полагал Шпет, должна быть воистину современной — т. е. радикально отличаться от тех предшествующих её форм, которые уже выявили свою несостоятельность. Это психологическая эстетика (немецкая и русская школы), неокантианская аксиологическая эстетика, эстетика объективного идеализма («эстетика содержания»), формалистическая эстетика, натуралистическая эстетика («природная», естественнонаучная, позитивистская). Особенно влиятельны две первые формы; их общий коренной изъян — релятивизм; поэтому они и должны быть критически преодолены.

Шпет также считает несостоятельными попытки вывести специфику эстетики из философии чисто логическим, спекулятивным путём. Так, уже Баумгартен утверждал, что эстетика должна стать завершающим звеном теории познания. Эту традицию по-своему продолжил И. Кант, согласно которому эстетическое сознание и деятельность являются опосредующим звеном между теоретическим

и практическим разумом. Теперь чаще говорят о «триединстве» Истины, Добра и Красоты, но кто может поручиться за необходимый, а не произвольный характер их объединения?

Шпет признаёт подлинным определением эстетики только её самоопределение, исходящее из уяснения её собственного предмета, принципиальных оснований и соответствующих им методов. Эстетика может стать строгой теоретической наукой только как философская дисциплина, опирающаяся на прочный фундамент современного философского знания. В частности, на достижения феноменологии Э. Гуссерля, которая, разработав метод феноменологической редукции, «вынесла за скобки» все эмпирические и психологические составляющие опыта. В таком самоопределении Шпет видит приоритетную, едва ли не главнейшую задачу современной эстетики. И сам предлагает оригинальное, нетрадиционное её решение.

Эстетика, согласно Шпету, немыслима без внешней выраженности своего предмета, следовательно — без чувственной данности и чувственного восприятия. Но при трактовке этого положения философы традиционных направлений впадают в крайности. Материалисты и сенсуалисты сводят эстетическое к чувственности. «Метафизики», напротив, исходят из реальности мира идей, и от него, как первичного, идут к чувственным данным и впечатлениям. Сам же Шпет утверждает существование промежуточного, третьего рода бытия — «отрешённого», которому адекватно фантазийное содержание. Этот вид бытия ещё Кант и Шиллер называли миром игры, основанным на «если бы» (*нем.* als ob), эстетической видимостью. Его особенность в том, что он вырван из контекста практических, утилитарных целей и отношений. Это область безграничных творческих возможностей духа. Тут не действуют ни законы природы, ни логики, этот мир структурирован по совсем другим основаниям, принципам.

Шпет интерпретирует элементы отрешённого бытия как «чувственно-сверхчувственные», как феномены социальные и культурные. С уточнением: социальные объекты служат средством для достижения определённых целей, тогда как культурные самоцельны и самоценны. Это второй — наряду с «отрешённостью» — признак эстетического предмета. Данный признак в максимальной степени проявляется в искусстве.

Человеческое восприятие в мире культуры и искусства идёт от внешнего — к внутреннему, от чувственного — к идеальному. В творчески-деятельностном плане область идеального, наобо-

рот, предполагает акт выражения идеального содержания в знаке с целью коммуникации. (Отсюда возможность и необходимость изучения культурных объектов, произведений искусства методами семиотики.) Идеальное содержание продуктов культуры Шпет обозначает как область *смысла*. Смысл, детерминированный социально-культурно, объективен и постигается с помощью интеллектуальной интуиции воспринимающего. Но смылосозиданию всегда сопутствует экспрессия, выражающая отношение субъекта к конкретному смыслу. Как следствие, неустранимым коррелятом смысла оказывается эмоция, переживание, симпатическое сочувствование. Эти два фактора в эстетическом явлении выступают в единстве. Шпет, как видим, подчёркивает высокий удельный вес мысли, интеллектуальных процессов в эстетическом творчестве и восприятии — не поступаясь, тем не менее, чувственно-эмоциональными их компонентами.

В этой общей семантико-экспрессивной схеме могут акцентироваться различные моменты, что и осуществляют на практике, согласно Шпету, различные виды искусства. Музыка преимущественно самодовлеюще-экспрессивна; изобразительные искусства — «номинативны», т. е. как бы указывают нам на индивидуальные предметы; поэзия (литература) — словесно-знакова, «сигнификативна». Только все они вместе плюс смежные виды творчества реализуют в полной мере возможности искусства как такового. Поэзия (литература) при этом является, считает русский философ, наиболее синтетичным видом искусства. И неудивительно: ведь слово, согласно Шпету, — первоэлемент и как бы полифоничная матрица, прообраз культуры как целого.

Одну из главных задач современной эстетики Шпет видит в том, чтобы проанализировать всю сложную структуру эстетического предмета и соответствующего ему эстетического сознания. Тем временем становится всё очевиднее, что объективно универсальные эстетические структуры 1) всегда включены в изменяющийся социокультурный контекст и 2) сопровождаются неустранимыми индивидуальными, субъективно-оценочными коннотациями. Поэтому обрисованная выше феноменологическая онтология эстетического должна найти своё дальнейшее продолжение и развитие в применении к предметам культуры и искусства методов герменевтики (анализ процессов смыслообразования и понимания, интерпретации и т. д.). Г. Г. Шпет стал основоположником философской гер-

меневтики в России и пионером её применения к языку, словесно-поэтическому творчеству, искусству в целом.

**Шкловский Виктор Борисович (1893–1984)** — русский писатель, критик, литературовед, теоретик искусства. Видный представитель формальной школы в отечественной науке о литературе 1910-х–1920-х годов.

В.Б.Шкловский был одним из ведущих членов ОПОЯЗа — Общества изучения поэтического языка, в который входила большая группа отечественных лингвистов, стиховедов, теоретиков и историков литературы. В противовес академическому литературоведению, анализировавшему главным образом высшие, идеальные уровни произведения (такие, как тема, идея, характеры героев и т. п.), взятые в отрыве от языковой субстанции, опоязовцы обратились к изучению именно первоматерии поэзии и литературы. На этом пути литературоведение тесно сблизилось с лингвистикой, что, как показал опыт, оказалось весьма благотворным для обеих областей научного знания.

Концепция, выдвинутая Шкловским, находилась в общем русле идей ОПОЯЗа. Работа Шкловского «Искусство как приём» вошла в сборник его статей «О теории прозы» (1925). Она стала своеобразным теоретическим манифестом формальной школы и обоснованием соответствующего метода анализа произведений словесного искусства.

Главным объектом критики со стороны Шкловского и его единомышленников-«формалистов» стал *гносеологизм*. Этим термином обозначают явно односторонние объяснения сущности духовных сфер, явлений (искусства в том числе) на основе чисто гносеологического, «отражательного» подхода к ним, обычно в сопоставлении с наукой, научным познанием и его формами. Образец такого устоявшегося подхода Шкловский усматривает в трудах главы харьковской школы в языкознании и литературоведении — А. А. Потебни и его последователей (Д. Н. Овсянико-Куликовский и др.). Гносеологический подход, нашедший своё выражение в формуле «Искусство есть мышление в образах», чрезмерно сближает, по убеждению Шкловского, искусство — с познанием, мышлением; образ — с наглядным представлением; что ведёт к рационализму, утилитаризму и, в конечном счёте, к утрате специфики художественного творчества. Потебня сделал свои обобщения на материале басни, подчёркивает

критик, но материал этот не может быть основанием для выводов общехудожественного, общеэстетического характера.

Собственная концепция Шкловского основана на трёх базисных положениях: 1) принципе «остранения»; 2) опоязовском противопоставлении поэтического языка — практическому и 3) сведении художественно-творческой деятельности к сумме приёмов, разрушающих нарастающую автоматизацию восприятия.

Практический и поэтический языки резко различаются по характеру нацеленности каждого из них на восприятие и, как следствие, по производимому ими эффекту. Практический язык, соглашается Шкловский, действительно, близок к мыслительному процессу. Он использует принцип отвлечения, абстракции (вплоть до символа), приемлет любые «сокращения», ему достаточно мгновенного узнавания слова-знака. Поэтический язык выполняет совсем иную функцию, а именно: затрудняет восприятие, выводит его из режима автоматизма. Стёршееся, легко узнаваемое слово здесь превращается в «вещь». Поэтический язык заменяет облегчённое узнавание — обновлённым «видением», он возвращает человеку утраченное полновесное ощущение жизни. Таков смысл принципа «остранения» у Шкловского.

За разделением практического и поэтического языков проглядывает другая, ещё более фундаментальная оппозиция, имеющая непреходящее значение для спецификации эстетического: утилитарное — неутилитарное, «заинтересованное — незаинтересованное» (по Канту). Поскольку Шкловский теоретизирует внутри такого противоположения, он неуязвим для критики. Но, к сожалению, неутилитарность «по Шкловскому» оказывается в значительной мере выхолащенной. Из неё ушло фактически всё содержательное — всё, кроме деавтоматизирующего приёма, его остраниющего действия. Такая постановка вопроса заключала в себе формалистическую тенденцию. Недаром автор статьи «Искусство как приём» отвергал эстетику символизма в поэзии (как слишком, якобы, познавательную, интеллектуализированную) и явно благоволил к «заумному слову». Позднее Шкловский, как известно, самокритично отмежёвывался от формалистических крайностей ранних своих работ<sup>1</sup>.

Формальная школа в целом за время своего существования — середина 10-х—конец 20-х гг. XX века — претерпела значительную

<sup>1</sup> См. его статью «Памятник научной ошибке» (1930); саморефлексию в поздней книге «Тетива» (М., 1970. С. 349–351) и др.

эволюцию в направлении преодоления эстетического формализма и имманентизма, изоляционизма.

В вышеназванной статье Шкловского несколько раз встречается (не привлекая, впрочем, к себе особого внимания) термин «мотивировка». Между тем, уже здесь, и тем более — в последующих трудах формалистов термин этот играет важную концептуальную роль (в виде оппозиции: «приём — мотивировка приёма»). Разделение литературного произведения на «образное содержание» и «остраняющие приёмы» оказалось противоречивым актом. С одной стороны, оно могло вести к пренебрежению содержанием, к превращению его всего лишь в «материал», «мотивировку приёма». (И это, увы, часто имело место.) Но, с другой стороны, такое разграничение выводило на передний план композиционные приёмы, которые теперь могли сравниваться, сопоставляться, будучи выделенными из образной конкретики. Тем самым был открыт путь к *типологическому* изучению художественных форм. Путь этот оказался плодотворным и был с успехом пройден преемниками русской формальной школы — структуралистами 40-х–60-х годов XX века в Европе, тартуско-московской семиотической школой в СССР.

В заключение хотелось бы выделить и подчеркнуть три следующих момента.

*Первое.* Постановка обсуждаемой проблемы доведена у Шкловского до максимальной чёткости, более того — заострена до парадокса. Нельзя не отметить также умело подобранные примеры-иллюстрации, полемический задор и, выражаясь словами самого Шкловского, «энергию заблуждения», вдохновляющую автора. Именно так и пишутся программные статьи в науке, возвещающие нечто новое, будящие мысль и сохраняющие свой стимулирующий «запал» в течение многих десятилетий.

*Второе.* Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) отметил важную закономерность: «...Всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными»<sup>1</sup>. «Манифест» Шкловского в полной мере подтверждает эту закономерность. В основе декларируемой им концепции лежит своеобразная трактовка психологии художественного восприятия («остранение»).

---

<sup>1</sup> *Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции.* 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 24.

*Третье.* Ряд авторитетных теоретиков искусства (И. Фолькельт, Э. Баллоу, Я. Мукаржовский, В. Татаркевич и др.) — отстаивают тезис об изначально антиномичной природе искусства. Искусство в своём историческом развитии, утверждают они, приводит в ударное положение то одну, то другую из присущих ему антиномий, смещается от одного её полюса к другому. Теоретические объяснения природы искусства, соответственно, тоже многовариантны и альтернативны. С этой точки зрения, теория образной специфики искусства (отголосок её — у Потебни) и теория «делания» художественного произведения посредством особых приёмов (Шкловский) могут считаться отнюдь не взаимоисключающими, а, скорее, взаимодополнительными.

2008



## РАЗДЕЛ II. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ В ДЕЙСТВИИ

---

### ПОСТМОДЕРНИЗМ — СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА СКЕПТИЦИЗМА

Возникновение постмодернистского искусства исследователи не без оснований относят к середине 50-х годов XX века. Переломным, знаковым событием на пути от модернизма к постмодернизму явилось возникновение поп-арта. Именно это авангардное направление обозначило ситуацию радикального дуализма: с одной стороны, полного «овеществления» художественного творчества, с другой — полного его «развеществления» (игрового)<sup>1</sup>. Рефлексивное самосознание постмодернизма сформировалось несколько позднее, в последние два-три десятилетия прошлого века. Предметом соответствующих обобщений стали не только явления неклассического искусства современности, но и нетрадиционные философские идеи, а также инновации развивающейся культурной практики. В результате эстетика постмодернизма вошла составной частью в более широкий комплекс — постмодернистскую философско-эстетическую и культурфилософскую парадигму. В предлагаемых заметках речь пойдет о постмодернизме именно в таком смысле.

В научной литературе комплекс постмодернистских идей и творческих установок получает разноречивые, часто диаметрально противоположные оценки. Для одних он синоним современности<sup>2</sup>, для других — всего лишь веяние интеллектуальной моды<sup>3</sup>. Тем более важно уяснить реальное содержание этого феномена.

Мы полагаем, что постмодернизм представляет собой современную (вторая половина XX—начало XXI века) модификацию социокультурного скептицизма. С уточнением: олицетворяя собой предельно радикальную и универсальную его форму.

Скептицизм — направление, достаточно хорошо известное в истории философии<sup>4</sup>. Каждый из этапов его развития имеет

---

<sup>1</sup> См.: *Тасалов В. И.* Ганс Зедльмайр и дилемма «хаоса» и «порядка» в постмодернизме 50–70-х годов / Искусствознание Запада об искусстве XX века. М.: Наука, 1988. С. 64, 46–47.

<sup>2</sup> См.: *Бычков В. В.* Эстетика. Учебник. М.: Гардарики, 2002. С. 98, 13 и др.

<sup>3</sup> См.: *Дубровский Д. И.* Постмодернистская мода // Вопросы философии, 2001, № 8.

<sup>4</sup> См., в частности: *Богуславский В. М.* Скептицизм в философии. М.: Наука, 1990.

свой особый характер, особую направленность, связанные с неповторимостью исторического контекста. Питательную почву и особенности скептицизма наших дней со всей прямоотой раскрыл Ж.-Ф. Лиотар. По его убеждению, любой «единый проект» (самый яркий тому пример европейское Просвещение) с неизбежностью ведет к террору. «XIX и XX века досыта накормили нас террором». Все, что выстраивает естественный хаос многообразия в единую последовательность — таковыми философ считает Разум, Логос, моноцентризм мышления, сам язык — чревато репрессиями и террором. Ныне, говорит Лиотар, «мы слышим хриплый голос желания снова начать террор, довершить фантазм, мечту о том, чтобы охватить и стиснуть в своих объятиях реальность. Ответ на это такой: *война целому*, будем свидетельствовать о непредставимом, *активизировать распри*, спасти честь имени (курсив мой. — В. К.)»<sup>1</sup>. «Децентрация», господство фрагментарности, эклектика, хаос — таковы на деле эквиваленты девиза «война целому». Логическим следствием этой тяги к безграничному плюрализму становится тезис об отказе от любых ценностных ориентиров, приоритетов, шкал и иерархий. Все наличное одинаково правомерно.

Как бы мы ни относились к конкретным историческим формам скептицизма, следует признать одно его неоспоримое достоинство. Скептицизм во все времена был — и остается — эффективным противоядием против догматизма, застоя мысли и практической деятельности. На акцентировании этого момента строят все свои рассуждения наиболее активные сторонники постмодернизма. Вспоминают великого «возмутителя спокойствия» Ницше, называют его своим предтечей, и т. д.

Тем не менее, постмодернизм далеко не монолит, в нем переплетаются разнонаправленные, противоречивые тенденции. В частности, в скептицизме современного постмодернизма присутствует один компонент, который нельзя не приветствовать: это диагностика и критика ряда пороков культуры «эпохи позднего капитализма». Некоторые негативные тенденции современной культуры и искусства схвачены и описаны метрами постмодернизма весьма метко (пример — бодрийаровские «симулякры» и «симулятивная коммуникация»). Впрочем, сделано это, как правило, без привязки к кон-

<sup>1</sup> Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ad Marginem'93. Ежегодник... М. 1994. С.323.

кретным эмпирическим фактам культуры, что несколько снижает уровень такого критицизма. Наряду с отмеченным, есть и такие виды постмодернистского дискурса, в которых анализ болезненных процессов современной культуры незаметно переходит в их прямую апологию. И все это охватывается единым именем — «постмодернизм». Уяснение конкретного соотношения присущих ему приобретений и утрат требует тщательного, вдумчивого анализа.

Универсальный и радикальный скептицизм постмодернизма перерастает в культурную утопию. Устранить полностью ту или иную степень «единства в многообразии» — в социуме, или в собственно духовной сфере — невозможно. Это — утопия, причем далеко не безобидная. Реальным эквивалентом постмодернистской аллергии на целое может быть только полностью дезинтегрированное, расчеловеченное общество, воплощенный «беспредел». Создать абсолютно суверенную, самоценную культурную практику, в которой не осталось бы и малейших следов единства и каких-либо ценностных приоритетов, — тоже утопия. Критики одних иллюзий (просветительских) часто создают, сами того не подозревая, иллюзии новые (теперь уже «антирационалистические»). Но не следует забывать слова уже цитированного выше Лиотара: «...Иллюзия... оплачивается ценой террора»<sup>1</sup>. Предостережение это применимо и к самым благонамеренным, самым плюралистичным построениям самих постмодернистов.

Большинство требований постмодернистской эстетики и философии культуры, взятые в их аутентичной форме, носят заостренно-эпатажный характер. Они рассчитаны не столько на их принятие кем-либо, сколько на отталкивание, — чему способствует их императивность и генерализованность. Но если подойти к ним всего лишь как к «мотивам», интенциям, векторам, указывающим актуальные направления дальнейшего движения, но не требующим идти по ним «до упора», то многие напрашивающиеся возражения отпадут сами собой. При таком их прочтении постмодернистские установки становятся более умеренными, вполне понятными и приемлемыми. Таков, например, обостренный интерес постмодернистов к маргинальным явлениям искусства и культуры. Поскольку речь идет о включении в зону внимания областей, традиционно остававшихся на периферии, в тени (как-то: творчество детей, аут-

<sup>1</sup> Там же.

сайдеров, душевнобольных и т. п.), постольку такой интерес вполне оправдан. Дело сводится к переакцентировке внимания, к особой системе приоритетов в художественном творчестве, культурной практике и рефлексии. Это — нормально. И это — установка лишь на обозримое будущее, за пределами которого мыслимы, допустимы и иные «переакцентировки».

Итак, на наш взгляд, *постмодернизм — это универсальный и радикальный социокультурный скептицизм второй половины XX — начала XXI века, перерастающий в своеобразный утопический культурный «проект».*

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о характере русского вклада в международное по сути постмодернистское движение наших дней. Отечественная литература по проблемам постмодернизма к настоящему времени достаточно обширна — это отрадно. Огорчает другое: в публикациях российских теоретиков постмодернизма пока что преобладают переводы (преимущественно с французского), изложения и расширенные комментарии к переводным текстам, словари постмодернистских терминов и т. п. Все это едва ли говорит о глубине и оригинальности современной отечественной эстетической и культурфилософской мысли. Серьезных исследований по отдельным выявленным проблемам почти что нет.

Некоторые авторы стремятся утвердить совершенно некритичный, ультрарадикалистский и апологетический взгляд на постмодернизм. Вся предшествующая история человеческой культуры объявляется ими безнадежно устаревшей и не нужной никому, кроме догматиков от философии и эстетики. Критикуя идеологов Просвещения за следование принципу линейного прогресса, они сами невольно возрождают — в самой одиозной, примитивно-односторонней форме — именно этот принцип. Такой подход явно обедняет подлинную многоплановую, полную противоречий и взаимодействий, картину культурного развития.

Постмодернизм — влиятельное, даже доминирующее в настоящий момент направление искусства и культуры, но отнюдь не единственное и всепоглощающее.

Философско-эстетические интенции постмодернизма заслуживают более глубокого, чем это имело место до сих пор, изучения и осмысления. Но непременно — с учетом всего богатства и многообразия явлений современной культуры.

## ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

### 1. Классическая эстетика о природе искусства

Искусство — очень сложный, многогранный культурный феномен; неудивительно, что существует значительный круг теорий, по-разному объясняющих его природу. Какую из них предпочесть? Какая из теорий явилась бы наиболее подходящей и прочной основой для рассмотрения искусства в психологическом ракурсе? Современным исследователям этой проблемы приходится преодолевать и иные, ещё большие трудности. В XX веке, в особенности во второй его половине, появились утверждения о том, что искусство, якобы, принципиально неопределимо. Крупный философ и логик Л. Витгенштейн сформировал представление о так называемых «открытых понятиях», обобщающих реальность изменчивую, незавершённую и потому ускользающую от строгого определения. К их числу отнесли и понятие искусства. Последователь Витгенштейна американский эстетик М. Вейц писал, что искусство — это творчество, «художники всегда могут создать вещи, которых не было, и поэтому условия искусства не могут быть исчерпывающе перечислены»<sup>1</sup>.

Известный польский эстетик В. Татаркевич со всей научной добросовестностью изложил существо подобных, крайне скептических взглядов в своей книге «История шести понятий». Но отнёсся он к ним критически. По его мнению, дать определение искусства трудно, но принципиально возможно. Одновременно польский эстетик выдвинул идею такого определения искусства, которое учитывало бы его постоянную изменчивость и полиморфность, плюралистичность. Свой способ определения он назвал «альтернативной дефиницией» искусства.

По мысли В. Татаркевича, изменчивость и многообразие искусства имеют своей основой диалектику инварианта и вариантов. Инварианты — это некие универсальные, и в этом смысле неизменяемые, константы, которые имеются во всяком искусстве; но в конкретных исторических условиях они реализуются по-разному. Сформулированное Татаркевичем определение искусства получилось, на наш взгляд, не слишком удачным, но мысль об инвариантах искусства представляется нам плодотворной. Она подводит нас к

<sup>1</sup> Цит. по: Татаркевич В. История шести понятий. М. 2002. С. 42.

необходимости взглянуть на искусство как на систему и выделить её основные составляющие (элементы).

Искусство, как справедливо констатирует польский эстетик, есть дело человеческое, «человеческое сознательное деяние». Выражаясь точнее, искусство, в самом первом приближении, есть специфический вид человеческой деятельности, а также процесс функционирования его продуктов (художественных произведений) в социуме — в качестве посредников человеческого взаимодействия и общения. Исходя из этого, можно выделить следующие компоненты системы искусства:

- Субъект художественной деятельности.
- Специфическая художественно-творческая деятельность субъекта.
- Объективированный продукт такой деятельности — произведение искусства.
- Адресат творческой деятельности, он же — субъект восприятия произведения искусства.
- Специфический процесс восприятия произведения искусства и воздействия последнего на человека.

Это — основные слагаемые системы искусства. От того обстоятельства, что они могут существовать в вариативной, и даже иногда — «нулевой», форме, мы пока сознательно отвлекаемся.

Так как искусство — «дело человеческое», наиболее адекватным его природе следует считать *антропологический* (от греч. *anthropos* — человек) *подход*. Но при этом необходимо сделать оговорку, что антропологический подход многослоен. Он включает в себя уровни: биологический (физиологический), психологический (с подразделением на индивидуально-личностный и социально-психологический подуровни), социальный, или, точнее, социокультурный. Искусство укоренено во всех этих уровнях или слоях, не исключая глубин психологии и даже био-физиологии<sup>1</sup>. Но доминирующим во всей этой иерархической структуре является, несомненно, социокультурный уровень. Афоризм «искусство — дело человеческое» верен и в индивидуально-личностном смысле, но прежде всего в смысле социальном, социокультурном.

---

<sup>1</sup> На это со всей определённостью указывал, в частности, Л. С. Выготский. (См.: *Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции*. М.: Лабиринт, 1997. Гл. 11. Искусство и жизнь).

Кстати, В. Вундт, крупный психолог, сам занимавшийся проблемами психологии искусства, признавал приоритет социокультурного подхода к этому феномену. Искусство, по Вундту, — детище «духа народов», предмет «психологии народов» — специальной научной дисциплины (создателем которой он стал). Искусство возникает и существует в социуме и для социума. Генетически и сущностно оно, считал Вундт, стоит в одном ряду с такими значительными сферами духовной культуры, как язык, миф и религия.

Итак, искусство — специфический социокультурный феномен. Но в чём состоит его специфика? В поисках ответа на этот вопрос мы обращаемся прежде всего к процессуальному, деятельностному аспекту системы искусства. Исходным пунктом здесь является факт различия между деятельностью практической, утилитарной, подчинённой закону необходимости, и деятельностью надутилитарной, в значительной мере произвольной. Один из важнейших признаков художественной деятельности — её надутилитарный, сверхутилитарный характер. В такой деятельности реализуется более высокая степень человеческой свободы, открывающая простор для творчества, для создания объектов вымышленных, фантазийных, далёких от реальной действительности (хотя и возникших на её почве). В этих вымышленных образах, представлениях, композициях и т. д. воплощается всё богатство отношений человека к миру и к самому себе, всё богатство тонких, сложных, трудновыразимых их нюансов.

Как проявление свободы, в искусстве действует, занимая приоритетное место, *игровое начало*. С одной стороны оно, как уже говорилось, связано с автономией от практической необходимости. Творческая деятельность в искусстве подчинена игровому принципу «как будто», «если бы». С другой стороны, такая деятельность вовлекает в данный процесс все человеческие способности и умения. Наградой творящему является эмоциональное удовлетворение от самого процесса деятельности, свободной от внешнего принуждения. Искусство, таким образом, становится показателем развития человеческой субъективности, и через наслаждение творческой свободой служит дальнейшему совершенствованию духовного мира человека.

Но искусство не сводится к игре воображения и, шире, к игре субъективных человеческих сил и способностей. Целью художественно-творческой деятельности является создание произведения искусства, а это предполагает осуществление в нём определённого творческого замысла, преодоление сопротивления непо-

датливого материала и т. д. Так обнаруживается родство искусства не только с игрой, но и с *трудом*. Искусство — детище не только игры, но и труда. В творческом процессе они взаимно дополняют и взаимно проникают друг в друга.

Одна из фундаментальных особенностей искусства заключается в том, что оно не является исключительно целерациональной деятельностью. Художественное творчество есть синтетический процесс, к которому подключен огромный резервуар бессознательного. Имеется в виду не только индивидуальное бессознательное (по З. Фрейду и его школе), но и коллективное бессознательное (по К. Г. Юнгу), уходящее своими корнями в глубокую архаику человеческой культуры. В художественно-творческой деятельности сочетаются, взаимодействуют «преднамеренные» и «непреднамеренные» процессы.

В сравнении с такой синтетичностью или «симфоничностью» художественного творчества процесс чисто интеллектуальной деятельности (в частности, научной) представляется чем-то более специализированным и одноплановым. «Причина, почему искусство может нас обогатить, — писал выдающийся физик, учёный-гуманист Нильс Бор, — заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности всё более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, представляет больше свободы игре фантазии. В частности, в поэзии эта цель достигается сопоставлением слов, связанных с меняющимся восприятием наблюдателя, и этим эмоционально объединяются многообразные стороны человеческого познания»<sup>1</sup>.

Специфический характер художественно-творческой деятельности (который мы описали пока что далеко не полностью, лишь в самых общих чертах) налагает печать своеобразия и на другие элементы системы искусства — художественное произведение, процесс его восприятия. В ракурсе специфики такой деятельности высвечиваются также особенности творящего и воспринимающего субъектов в искусстве (художника, реципиента).

---

<sup>1</sup> Бор Н. Единство знаний / Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: 1961. С. 111.



В рамках целостного социокультурного подхода к искусству целесообразно выделить следующие три аспекта: гносеологическо-онтологический, ценностный (аксиологический), коммуникативный.

В результате *гносеологического* анализа творений искусства выясняется, что познание в искусстве — особого рода. Хотя оно включает в себя и абстрагирование, и обобщение, и знаковость, и другие аналогичные процедуры и признаки, всё же оно никогда не достигает, как в науке, уровня чистой понятийности. Абстрактное здесь неотделимо от чувственно-конкретного, единичное от общего, интеллектуальное от эмоционального. Собственно познавательный момент вплавлен в искусство в общее человеческое мироотношение, в целостное переживание мира (и, вместе с тем, его духовное преобразование). На роль специфической для искусства единицы сознания, мышления претендуют «художественный образ», «эстетическая идея» (Кант), «архетип» (Юнг) и т. п., но никак не понятие.

Принятый в науке критерий истинности — в искусстве не действует, ибо продукты творческой фантазии есть сплав воспринятого и вымышленного, реального и только возможного<sup>1</sup>. Мера соотнесённости художественной модели отношения человека к миру с объективной реальностью устанавливается здесь гораздо более сложным, опосредованным путём.

Вместе с тем, закреплять навсегда за искусством статус всего лишь вымысла, оппозиционного реальности, было бы неверно. Мир искусства не только отражает действительность, но и непосредственно смыкается с нею. Гносеологический аспект проблемы тесно связан с *онтологическим*, бытийным. Искусство укоренено в бытии уже через субъектов творчества и восприятия, затем — всем своим содержанием, а его произведения становятся частью реальности, хотя и частью специфической.

Чрезвычайно важен в искусстве аспект *аксиологический* (ценностный). Ценностное отношение человека к миру, говоря вообще, существенно отличается от отношения познавательного. Цель этого последнего — объективная истина, постижение сущности пред-

---

<sup>1</sup> Уже Аристотель отмечал, что «задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости». Поэтому, считал он, «поэзия философичнее и серьёзнее истории» (которая, следуя своей собственной природе, воспроизводит действительные события в их строгой фактичности и единичности). (*Аристотель*. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 655).

мета; доля же субъективного фактора должна быть ради этого либо полностью исключена, либо сведена к минимуму. В ценностном отношении роль субъекта восстанавливается, возрождается. Оценка производится здесь по критерию, обусловленному природой и позицией социального субъекта: его потребностями, целями, идеалами, нормами поведения и деятельности. Искусство утверждает определённые ценности и производит оценку всех явлений, исходя именно из них. Соотношение объективного и субъективного полюсов в ценностном аспекте более равновесное, чем в познавательном. Можно сказать, что ценностное (аксиологическое) отношение преодолевает, исправляет односторонность чисто познавательного (гносеологического) отношения.

К категории «ценностных форм сознания» обычно относят, помимо искусства, также нравственность и религию. В связи с этим исходный кардинальный вопрос о специфике искусства встаёт в новом обличье и с новой остротой. В чём, в таком случае, состоит своеобразие художественных ценностей, утверждаемых искусством? (Иногда при этом эпитет «художественный» заменяют эпитетом «эстетический»). Чем эстетические ценности отличаются от этических, религиозных?

Решать этот вопрос во всей его полноте и глубине следует в другом месте, он заслуживает специального рассмотрения. Мы ограничимся указанием лишь на один, но существенный момент темы: органическую связь ценностного аспекта искусства с эмоциональной сферой душевной жизни человека.

Эмоции представляют собой «отношенческую» сторону художественно-творческого процесса, характерную для искусства форму оценки феноменов. Оценки нерелексивной и, вместе с тем, проникающей до самых глубин бытия. Ничто в искусстве не остаётся вне оценки со стороны творящего и воспринимающего субъектов. Соответственно, эмоциями в искусстве пронизано всё: мотивы творческого субъекта, процесс творчества, содержание произведения искусства, перцептивная деятельность. Ценности — высшие критерии этих оценок. «Нет познавательного акта, — напоминает русский философ С. А. Левицкий, ученик Н. О. Лосского, — к которому бы не был примешан эмоциональный «подтекст» и который не сопровождался бы каким-нибудь желанием... Но... собственная область познания есть мир «предметов», собственная область желаний есть мир «целей» и собственная область эмоций есть мир

ценностей»<sup>1</sup>. В этом смысле правомерно было бы сказать, что эмоциональная насыщенность искусства есть своеобразная, конкретизированная и развёрнутая «художественная аксиология». Отсюда понятна давняя традиция объяснения специфики искусства, исходя из его эмоциональности.

Такой взгляд на природу искусства правомерен, но, по мнению ряда современных учёных, он должен быть освобождён от упрощений и односторонностей, приобретших форму стереотипа. Таким стереотипом стало, считает психолог Д. А. Леонтьев, абстрактное противопоставление двух человеческих способностей — чувства (аффекта) и интеллекта, взятых как самостоятельные сущности, вне отношения к их единому субъекту-носителю — личности. Как следствие, возник соблазн отождествить мир эмоционального освоения действительности с искусством, а мир интеллектуальных открытий — с наукой. Но это умозаключение ошибочное. В действительности задача оценки любого элемента восприятия и сознания, определения его места в ценностной иерархии личности решается с участием как эмоций, так и интеллекта. Первичным и главным результатом этой процедуры является *личностный смысл* — смысл реального или воображаемого элемента, события и т. п. Эмоция есть коррелят личностного смысла. Она уступает ему в полноте и глубине оценки, но превосходит в яркости «сигнализации», «презентации», «привлекая к нему внимание и ставя задачу на его содержательное раскрытие»<sup>2</sup>.

Таким образом, связь эмоциональных процессов и интеллектуальной деятельности опосредована в искусстве смысловой сферой личности. Кроме того, многие авторитетные исследователи указывают на связь художественных эмоций с базисной творческой способностью человека — воображением.

Рассмотрение искусства в *коммуникативном* аспекте выявляет дополнительные, новые моменты его специфики.

Любое выражаемое художником содержание объективируется теми или иными материальными средствами и изначально предназначено для передачи «адресату», субъекту восприятия. Этот процесс можно назвать художественной коммуникацией. И здесь мы

<sup>1</sup> Левицкий С. А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. С. 156.

<sup>2</sup> Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. М. 1999. С. 165. См. также с. 160–164, 168–169, 423.

вновь сталкиваемся с фундаментальной для искусства оппозицией: «утилитарное — над- или сверхутилитарное».

Практическая жизнь человека вмещает в себя целый ряд каналов передачи утилитарной информации — словесный, графический, звуковой и т. д. На определённой ступени культурного развития эти каналы оказываются способными передавать и неутилитарное содержание, более сложно организованное, духовно-выразительное. В коммуникативном плане искусство, следовательно, можно рассматривать как некий «вторичный язык», или «вторичную моделирующую систему». Именно так характеризует его известный теоретик литературы, искусства и культуры Ю. М. Лотман. Под вторичными моделирующими системами он понимает «коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем...»<sup>1</sup>.

Из этого положения вытекает ряд следствий. Во-первых, полиморфность искусства, его дифференциация на ряд относительно самостоятельных видов — соответственно многообразие каналов передачи информации и используемых при этом материально-языковых средств. (Таких, как литература, живопись, музыка, архитектура, театр, кино и др.). Во-вторых, вытекает факт использования в художественной коммуникации знаковых средств, что позволяет изучать искусство с использованием аппарата семиотики (или семиологии) — науки о знаковых системах как средствах коммуникации. При этом следует иметь в виду, что, хотя «вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся *по типу языка*... это не означает, что они воспроизводят *все* стороны естественных языков»<sup>2</sup>. Художественные знаки — особо сложные, «многоэтажные» (иерархически организованные) и не достигающие той регулярности, которая присуща естественным языкам. Кроме того, некоторые учёные, например, чешский теоретик искусства Ян Мукаржовский, отстаивают ту точку зрения, что знаковость в искусстве, связанная с опосредованностью и определённой сообщаемого смысла («преднамеренное»), находит своё дополнение в одновременном переживании непосредственной, «вещной» стороны произведения, как части самой неосмысленной реальности («непреднамеренное»)». В-третьих, тезис об искусстве

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. 1970. С. 16.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М.: Прогресс, 1975.

как вторичной моделирующей системе (системах) находит своё продолжение в разграничении вербального (словесного) и невербальных способов коммуникации<sup>1</sup>. В многообразии видов искусства последние играют особенно значительную роль.

Современная философско-эстетическая мысль преодолевает укоренившееся, но ошибочное представление о «монологизме», или однонаправленности, художественной коммуникации (от автора к реципиенту). Место этих устаревших представлений занимают «диалогические модели». Наиболее известная из них связана с именем М. М. Бахтина. Бахтинская диалогическая модель учитывает творческую процессуальность смыслопорождения, участие в этом процессе двух различающихся личностных сознаний, а в историческом плане — двух «диахронных» (разновременных) культур<sup>2</sup>.

Особо следует сказать о *психологическом* подходе к искусству. Всё, что передаётся от поколения к поколению в качестве объектов культуры и искусства, создаётся реальными индивидами, личностями (или человеческими коллективами), «приводящими в движение» свои многочисленные субъективные способности. Такие, как чувства, интеллект, воображение и многие другие. Отсюда — стремление рассмотреть процессы, происходящие в искусстве, не только с их «внешней», социально-ценностно-коммуникативной стороны, но и со стороны «внутренней», субъективной, «интимной». Социокультурный ракурс изучения искусства, не будучи дополнен психологическим, был бы существенно обеднённым.

Традиционный метод получения дефиниции искусства состоял в том, чтобы собрать, подытожить все рассмотренные выше его особенности в единой формулировке. Однако в плане идеи «альтернативности», предложенной В. Татаркевичем, такая процедура некорректна. До сих пор ведь речь шла только о наиболее устойчивых, или инвариантных, элементах и аспектах системы искусства; между тем каждый из них способен принимать в процессе культурной эволюции различные значения. Благодаря учёту этого момента исходное «жёсткое» определение становится более гибким, вариатив-

<sup>1</sup> См., например: *Бродецкий А. Я.* Внеязыковое общение в жизни и в искусстве: Азбука молчания. М. 2000.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: *Бахтин М. М.* К философским основам гуманитарных наук / *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. М. 1996; *Он же.* К методологии гуманитарных наук / *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979; *Он же.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / Там же. А также: *Шевченко А. К.* Проблема понимания в эстетике. Киев: Наукова думка, 1989. С. 72, 97–102, 105–108.

ным, охватывая не только устоявшиеся, канонические формы художественного творчества, но и новые, авангардные его направления. Фактически речь идёт о диалектически противоречивой и изменчивой природе искусства, а также о необходимости включить эту его важнейшую особенность в теоретическое определение данного культурного феномена.

Идея диалектического взгляда на природу искусства, выявления в нём неких противоположных констант, полярностей, по отношению к которым искусство той или иной эпохи позиционируется то притяжением, то отталкиванием, созревала в эстетике давно. По крайней мере, с начала XX века.

*И. Фолькельт* обосновывал введение понятия «эстетическая антиномия», что позволяло ему считать правомерными самые различные и даже противоположные направления в искусстве<sup>1</sup>. *Г. В. Плеханов* в «Письмах без адреса» подчёркивал, что в психологической подоплёке искусства и культуры чрезвычайно важную роль играет «закон контраста» («дарвиново начало антитеза», «гегелево противоречие»); этот закон в значительной мере определяет и эстетические понятия<sup>2</sup>. *Г. Вельфлин*, исследуя эволюцию художественных стилей (Ренессанс, барокко, готика), выделял пять пар полярных понятий, создающих пространство для притяжения или отталкивания реальных типов художественного творчества: линейность — живописность, плоскостность — глубина, замкнутая форма — открытая форма, множественность — единство, ясность — неясность<sup>3</sup>. Английский эстетик *Э. Баллоу* констатировал, что теоретики в своих суждениях об искусстве часто пользуются такими парными понятиями, как объективное — субъективное, идеалистическое — реалистическое, сенсуалистическое — рациональное, индивидуальное — типическое и т. п. Сам он попытался свести все эти противоположности к фундаментальному, по его мнению, понятию «психической дистанции» (обладающему, в свою очередь, собственными антиномиями и парадоксами)<sup>4</sup>. Идея диалектически гибкого,

<sup>1</sup> См.: *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. СПб.: Типография А. Лейфберта, 1900. С. 202–208.

<sup>2</sup> См.: *Плеханов Г. В.* Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М.: ГИХЛ, 1956. С. 24–26, 143–145.

<sup>3</sup> См.: *Вельфлин Г.* Основные понятия теории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб. 1994.

<sup>4</sup> См.: *Баллоу Э.* «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип / Современная книга по эстетике. Антология. М. 1957.

вариативного определения искусства получила интересное продолжение в статье современного американского эстетика А. Данто «Мир искусства»<sup>1</sup>. Таким образом, гипотеза В. Татаркевича о возможности и необходимости «альтернативного определения» искусства имеет немало предшественников.

Но, быть может, наиболее развёрнутое и убедительное обоснование эта идея получила в статье чешского учёного Яна Мукаржовского «Диалектические противоречия в современном искусстве» (1935)<sup>2</sup>.

Искусство, по Мукаржовскому, изначально антиномично. В качестве наиболее существенных и характерных для современного искусства он выделял следующие противоположности: 1) автономность — социальность; 2) личностное самовыражение — произведение как надындивидуальный знак-ценность; 3) самоценность художественного знака — его коммуникативная адресованность; 4) правдивость — фиктивность; 5) предметность — беспредметность; 6) суверенность материала — его подчинённость художественной структуре; 7) искусство — неискусство; 8) красота — отрицание её; 9) обособленный, «чистый» вид искусства — искусство с установкой на межвидовой синтез. Кроме того, в некоторых из этих пар учёный выделил ещё и внутренние, более частные антиномии. Завершая свой анализ, Мукаржовский пишет: «Повышенное диалектическое напряжение, свойственное современному искусству, часто приводит к одностороннему акцентированию одного из двух членов данной конкретной антиномии... [Однако] порой бывают случаи, когда повышенная диалектичность достигается в современном искусстве... интенсивной осцилляцией между обоими её членами...»<sup>3</sup>.

Так современная теоретическая мысль стремится, не отказываясь от поисков адекватного определения искусства, одновременно придать ему многоохватность, гибкость, историчность, открытость в будущее.

Определение искусства — даже на материале классических видов художественного творчества и в понятиях классической

---

<sup>1</sup> См.: *Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964. Краткое изложение его концепции дефиниции искусства см. в книге: *Американская философия искусства. Антология*. Екатеринбург. 1997. С. 269–270.

<sup>2</sup> См.: *Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве / Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства*. М. 1994.

<sup>3</sup> Ук. соч. С. 546–547.

эстетики — связано с преодолением определённых методологических затруднений. Ниже мы остановимся на двух из них. Первое: не является ли общее понятие искусства фикцией — если вспомнить, что конкретные виды художественного творчества чрезвычайно многообразны и трудно соединимы друг с другом? Второе: если объединение разнородных видов творчества под одной эгидой всё-таки правомерно, то что составляет глубинную основу такого объединения?

По поводу первого затруднения заметим следующее. Факты истории мировой культуры свидетельствуют о том, что явления художественного творчества фиксируются в понятиях разной степени общности, среди которых понятие «искусство вообще» может отсутствовать. Так, в японской классической эстетике есть термин «гэйдо», обозначающий традиционное искусство этой страны в разнообразии его видов (каллиграфия, кадо или икэбана, театр Но и др.). Основой гэйдо была и остаётся «жизнь дома»; в его проявлениях велик удельный вес телесности и многолетнего практического тренинга художника, тренинга, формирующего тонкую творческую интуицию. Гэйдо, пишет исследовательница этого феномена, так и «не выкристаллизовалось в чистую теорию искусства»<sup>1</sup>. Более общее понятие «гэйдзюцу» — искусство как профессия, безотносительно к личностной уникальности творца — явилось только лишь переводом соответствующего западного понятия. Можно сказать, что до известного (довольно позднего) времени в Японии не было общего, генерализованного понятия «искусство».

На материале истории европейского искусства и эстетики вопрос о выработке общего понятия «искусство» внимательно изучен В. Татаркевичем<sup>2</sup>. Для древних греков в той области, которую мы сейчас обозначаем этим термином, существовало по меньшей мере четыре феномена: поэзия, музыка, архитектура, пластика. Музыка сближалась с поэзией, архитектура — с пластикой, но объединить, скажем, искусство слова со скульптурой в нечто единое греки не отваживались. Полярность этих видов творчества для них была очевидной и разительной: один вид демонстрирует материальность,

<sup>1</sup> Сворцова Е. Л. Японское традиционное искусство *гэйдо*: источники эстетического своеобразия / Искусство Востока: проблемы эстетического своеобразия. СПб. 1997. С. 91.

<sup>2</sup> См.: Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. С. 290–300, 312–313, 319–321; *Он же*. История шести понятий. М. 2002. Гл. 2 и 3.



вещность произведений, другой оперируют лишь знаками; один опирается на наблюдение, другой на свободную деятельность воображения. «Эти два различия были камнем преткновения, о который разбивались поиски общих понятий, в которых соединились бы все художественные явления»<sup>1</sup>. Окончательное объединение всех перечисленных видов творчества произошло лишь в XVIII веке под эгидой «изящных искусств». Важной предпосылкой этого стало осознание того, что искусство во всех своих разновидностях является созданием свободной, творческой личности.

Из всего вышеизложенного следуют выводы, имеющие принципиальное значение. Как ни привычно нам обобщённое, широкоохватное понятие «искусство», оно существовало не всегда. Разработка такого понятия — исторический процесс. Исходным пунктом здесь является антиномичность видов художественного творчества, не без труда поддающихся интегрированию, обобщению. Тем не менее, такие попытки предпринимались неоднократно, и некоторые из них были достаточно успешными. В каждом конкретном случае объединение видов совершается на основе того или иного определённого принципа, отражающего видение реальной общности между важнейшими разновидностями художественного творчества. За одинаково звучащим термином скрываются, следовательно, исторически различные понятия об искусстве, различные системы его видов. Нам, людям начала XXI века, важно, во-первых, понять принцип единения всех «отраслей» искусства, характерный для нашего времени, и, во-вторых, учесть момент преемственности нынешнего концепта «искусство» с более ранними его формами.

Второй проблемный узел, связанный с заявленной и обсуждаемой темой, состоит в выявлении той специфической основы, на которой зиждется единство искусства. Чаще всего утверждают, что искусство есть концентрированное выражение эстетического отношения человека к действительности. Понятие «художественное» создано для обозначения тех характерных особенностей, которые присущи продуктивной эстетической деятельности человека и, особенно, искусству. При эстетической трактовке искусства «художественное» как бы вписано в «эстетическое», составляя его особую, выделенную часть. Несмотря на стройность этой концепции, она вызывает немало возражений. Чтобы понять, на чьей

---

<sup>1</sup> Татаркевич В. История шести понятий. М. 2002. С. 123.

стороне истина, рассмотрим гипотезу эстетической сущности искусства более подробно.

Характеристика эстетического отношения и собственно категории «эстетическое» включает в себя следующие основные признаки. **1)** Отнесённость к чувственной сфере взаимоотношений человека с миром, что отражено в этимологии самого термина (*греч.* «айстетикос» — чувственный, чувственно воспринимаемый). **2)** Эстетическое является надутилитарным, оно возвышается над уровнем практической пользы. Другими словами, эстетическая чувственность носит вторичный, культивированный, одухотворённый характер. Таковы все видовые проявления эстетического — от прекрасного до смешного (комического) и низменного. **3)** В эстетических явлениях чрезвычайно важна диалектически противоречивая связь в отношении «целостность — внутренняя дифференцированность» (со- и противопоставленность элементов и подсистем целого). **4)** Эстетическая чувственность предполагает наличие у неё онтологической основы (целесообразность — нецелесообразность, совершенство — несовершенство и т. п.); эта основа так или иначе «просвечивает» в эстетических оценках явлений. **5)** Эстетические оценки носят эмоциональный характер, т. е. выражаются в непосредственном переживании определённого рода. **6)** В эстетическом восприятии ведущую роль играют интуитивные, бессознательные процессы. **7)** Сфера эстетического ценностно поляризована на явления позитивные (прекрасное и т. д.) и негативные (безобразное и т. д.); некоторые эстетические модификации представляют собой сложные переплетения тех и других.

Объектами эстетического отношения могут быть многочисленные предметы реальной действительности, природной и социальной. Когда к ним присоединяют ещё и произведения искусства, «художественное» тесно сближается с «эстетическим» и фактически поглощается последним. Во времена зарождения философской эстетики (вторая половина XVIII века) прочным соединительным звеном этих двух сфер была категория «красоты» («прекрасного»). Но с тех пор прошло более двух столетий, многое изменилось. Перечислим главные из произошедших в данной области изменений.

**1)** Свершившийся в неклассическом искусстве отказ от принципа мимесиса, или подражания (в частности, в живописи — от предметности) способствовал оттеснению традиционных эстетиче-

ских категорий — прекрасное, возвышенное и др. — на периферию художественной сферы.

2) Безраздельное господство прекрасного и других позитивных эстетических категорий пошатнулось. До известного времени они считались непосредственным выражением совершенства объектов. Позднее было осознано, что совершенство выражается неоднозначно, в диалектике гармонии и дисгармонии<sup>1</sup>. Негативные эстетические эмоции и выражающие их категории (безобразное и др.) получили права гражданства в сфере эстетики и искусства.

3) Возник протест против абсолютизации эмоционально-чувственного фактора в искусстве. Постоянное акцентирование эстетической природы искусства привело к выдвиганию на передний план «переживания». Но переживание в конце концов оказалось оторванным от сферы *художественного смысла* и его онтологической основы. Эстетическое переживание стало самоценным, выродилось в нечто субъективное, поверхностное. У поздних эпигонов классической кантовско-шиллеровской эстетики сформировалась субъективистская по сути «эстетика переживания»<sup>2</sup>. В противовес этой односторонности была подчеркнута онтологическая глубина и смысловая наполненность произведения искусства, по отношению к которым «переживание» оказывается фактором вторичным. Произведение искусства может и не вызывать чувства красоты; оно ценно для нас своей содержательной, бытийной глубиной, полаганием истины<sup>3</sup>.

Было осознано различие чувств, вызываемых предметами природы и произведениями искусства. Во втором случае присутствуют особые ингредиенты: реакции на мастерство исполнения, на качества художественной формы, оригинальность творения, сопереживание воспринимающего личности автора, его внутреннему миру и т. д.

В связи с отказом от принципа мимесиса в неклассическом искусстве произошло изменение характера художественной эмоции. Последняя перестаёт здесь быть непосредственной и жизне-

---

<sup>1</sup> См., например: *Уайтхед А.Н.* Приключение идей. Гл. 17. Красота / *Уайтхед А.Н.* Избранные работы по философии. М. 1990.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М. 1988. С. 130–146.

<sup>3</sup> См.: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Трактаты, статьи, эссе. М. 1987. С. 310–312.

подобной. Она приобретает игровой и отчасти интеллектуализированный характер<sup>1</sup>.

Все перечисленные выше изменения свидетельствуют, на наш взгляд, не о том, что эстетическое начало будто бы неспецифично для искусства, а лишь о том, что место и роль этого фактора частично переакцентированы и ограничены. Сегодня совершенно ясно, что общность природы и искусства, покрываемая системой традиционных эстетических категорий, велика, но не безгранична. Возможны произведения художественные, но, строго говоря, не эстетические. Они тоже вызывают определённые эмоции, но слишком новые для того, чтобы без колебаний отнести их к разряду эстетических в традиционном смысле этого слова. Таковы эмоционально-художественные оценки, выражаемые понятиями и терминами «дионисическое — аполлоническое», «нон-финито», «вульгарное», «банальное», «брутальное», «китчевое», «кэмп» (утончённое смакование пошлого), «эротизм», «шок» и т. п. (Иногда их ещё называют «паракатегориями».)

Эмоционально-оценочная сфера человеческой психики составляет основу, почву для формирования собственно эстетического отношения к миру. И сфера эта — что в данном случае самое главное — не элиминируется, не устраняется из искусства. Не случайно на роль важнейшей категории, представляющей эстетическое начало в искусстве, в XX веке выдвинулась категория «катарсис». Если раньше она использовалась главным образом применительно к жанру трагедии, то теперь стала категорией общехудожественной, выражающей эмоциональный аспект разрешения в произведении многообразных творческих противоречий, объективных и субъективных. Зародыш такой генерализации понятия содержался уже в суждениях Аристотеля о музыкальном катарсисе («Политика», кн. 8).

Эстетическое начало, согласно современным представлениям, тесно связано с другими компонентами, присутствующими в произведениях искусства, — познавательным, этическим, религиозным и др. Оно как бы интегрирует их в определённую целостность, нейтрализующую реально-практический характер этих ингредиентов, проявляемый ими вне искусства.

Решающий признак различения искусства и неискусства находится, мы убеждены, в области психологии и культурной антро-

<sup>1</sup> См.: *Ортега-и-Гассет Х. Musicalia. Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.*

пологии. В психологии общеизвестен факт функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Правое полушарие ответственно за эмоционально-образное постижение действительности, левое — за рационально-логические формы деятельности сознания. Соответственно, в области культурного творчества различаются результаты, добытые посредством чисто понятийного мышления, с одной стороны, и целостные эмоционально-смысловые «сгустки», неразложимые рационально, — с другой. Специфика искусства определяется возможностью и чрезвычайной продуктивностью этого второго типа творчества. В нём так или иначе взаимодействуют оба полушария мозга, но с преобладанием правополушарной деятельности.

Косвенным подтверждением излагаемого здесь взгляда может служить история возникновения эстетики как самостоятельной научной дисциплины в Европе XVII–XVIII веков. Известно, что указанные два столетия ознаменовались господством рационализма, односторонность которого иногда осознавалась даже самими его адептами. Философской науке логике, нацеленной на совершенствование понятийного мышления, надо было найти диалектическую пару в виде философской же дисциплины, постигающей специфику художественного творчества (недискурсивного), а также всей области прекрасного. Немецкий мыслитель А. Баумгартен нашёл альтернативу аналитическому разуму в целостном, синтетическом «чувственном познании» (с последующей локализацией его в сферах красоты и искусства). Отсюда и название баумгартеновской дисциплины. Обоснованный им вариант названия новой науки можно условно назвать «сенсуалистическим», или «гносеологическим». «Высшая гносеология» (= логика) была дополнена, уравновешена «низшей» (= эстетикой). Логика, по Баумгартену, — «старшая сестра»; эстетика заняла место младшей.

Но истории науки известны и другие попытки создания «протоэстетики». Одну из них предпринял испанский философ, теолог и теоретик искусства XVII века Бальтасар Грасиан<sup>1</sup>. Он усмотрел альтернативу *ratio* в остроумии (*исп. agudeza*) — способности по-

---

<sup>1</sup> См.: Грасиан Б. Остроумие, или искусство изощрённого ума / Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977, а также о нём: Голенищев-Кутузов И. Н. Жизнь и творчество Грасиана / Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М.: Наука, 1975; Пинский Л. М. Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана / Пинский Л. М. Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М.: РГТУ, 2002.

эта, художника схватывать противоречия и создавать посредством их соединения метафоры, поэтические образы. Такой взгляд на искусство вполне соответствовал стилю барокко, последователем и теоретиком которого был Грасиан. Его протоэстетику, в отличие от баумгартеновской, сенсуалистической эстетики, можно назвать «интеллектуалистской».

Но в обоих случаях, подчеркнём, закономерность возникновения новой науки была одна и та же: через противопоставление логике, восполнение односторонности рационального мышления. Эстетика изначально предназначалась для объяснения того специфического типа творчества, который представлен в поэзии и искусстве, а также в чувственном постижении мира в соответствии с критериями совершенства и красоты.

Поэтому нет оснований считать, как это делают некоторые современные авторы, что искусство утрачивает свою эстетическую природу и «выходит из-под власти» философской эстетики. Главные отличительные признаки искусства прежних эпох: синкретизм, нерационализируемость выражаемого художественного смысла, его целостный эмоционально-эстетический эквивалент — сохраняются в нём и сегодня. Во всяком случае, современное искусство образует родовую целостность именно на такой основе.

## 2. Проблематизация понятия «искусство» в парадигме постмодернизма

В радикальной «нонклассике» (эстетика постмодернизма, теория «посткультуры» и т. п.) вопрос о природе искусства ставится и решается иначе, нежели в классической эстетике. Многозначительная деталь: в объёмистой энциклопедии «Постмодернизм», изданной в Минске, представлены и объяснены 18 (!) разновидностей современного авангардного искусства («либералистическое», «невозможное», «тотальное», «хрупкое», «эфемерное» и др.), но нет статьи об искусстве как таковом<sup>1</sup>. Такая позиция получила наименование «антиэссенциализма» (от *лат.* *essentia* — сущность), т. е. отрицания искусства как некой единой сущности. Для сторонников подобного взгляда искусство — всего лишь совокупность разнородных «практик», чья общность не более чем фикция.

<sup>1</sup> См.: Постмодернизм: Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, 2001.

Постмодернизм есть современная форма радикального социокультурного скептицизма<sup>1</sup>. Скептицизм каждой конкретной эпохи специфичен. Одним из стержневых моментов нынешнего постмодернизма является активное отрицание, неприятие любого единства (общества, культуры, мировоззрения и т. д.), которое, по убеждению теоретиков данного направления, с неизбежностью ведёт к догматизму, утопизму и, в конечном счёте, к террору в отношении инакомыслящих. Противовес злополучному единству должны составить плюрализм, фрагментарность, эклектика, хаос. Неудивительно, что в свете такой центральной методологической установки искусство как целое превращается в фикцию, в фантом.

Сказанное не означает, что постмодернистский скептицизм не играет никакой позитивной роли. Приведём в подтверждение небольшую иллюстрацию из статьи известного французского постструктуралиста Р. Барта «Удовольствие от текста» (1973).

«Что доставляет мне удовольствие в повествовательном тексте, — пишет автор статьи, — так это не его содержание и даже не его структура, а скорее те складки, в которые я сминаю его красочную поверхность: я скольжу по тексту глазами, перескакиваю через отдельные места, отрываю глаза от книги, вновь в неё погружаюсь»<sup>2</sup>. С точки зрения общепринятой схемы художественной коммуникации, такое чтение — недопустимая вольность. Но цель Р. Барта в том и состоит, чтобы расшатать, поставить под сомнение стереотипную модель художественного восприятия. «...Неужели и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, «Войну и мир» подряд, слово за словом?»<sup>3</sup> — риторически вопрошает мэтр постструктурализма.

Одним из характерных признаков постмодернизма является перенос внимания с магистральных, стержневых культурных явлений на явления периферийные, «маргинальные» (пограничные). В дискуссиях американских философов искусства, близких по духу к постмодернистам, часто всплывает, например, мотив «коряги»: считать ли выловленный в реке изогнутый кусок дерева (предмет природы) объектом искусства, если он выставлен в качестве

<sup>1</sup> См.: Крутоус В. П. Постмодернизм — современная форма скептицизма / Философия и будущее цивилизации. Тезисы докл. и выступл. IV Росс. филос. конгресса. В 5-ти т. Т. 4. М.: Современные тетради, 2005. С. 185.

<sup>2</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. 1989. С. 469.

<sup>3</sup> Там же.

такового в музее? в доме нашедшего? и т. п. Наличие таких явлений (которые, действительно, трудно отнести то ли к искусству, то ли к неискусству) используется теоретиками современной посткультуры против тезиса о единстве и определённости искусства.

Дух сомнения, свойственный постмодернизму, является в принципе полезным противоядием против застоя мысли, против догматизма. Однако вопросы следует не только ставить, но и позитивно решать. Скептицизм — лишь момент движения к истине. Постмодернистский скептицизм нецелесообразно доводить до полного релятивизма, до крайностей.

Традиционная эстетика сближает произведение искусства с предметами природы — как обладателей общих эстетических качеств. Теоретики же постмодернизма и посткультуры отрицают эстетическую природу искусства, заменяя близость произведения искусства к природе его принадлежностью к культуре. Произведение искусства, подчёркивают они, встроено в Мир искусства. (По сути, это другое наименование *художественной культуры*, которая включает в себя, кроме основных элементов искусства, также систему оценки, хранения, трансляции художественных ценностей, образовательные и воспитательные учреждения соответствующего профиля и т. п.). Мир искусства динамичен, он зависит от меняющихся социально-исторических факторов. Но он лишён, считают сторонники данной концепции, эстетической специфики. Согласно взглядам теоретиков неонклассики, Мир искусства первичен по отношению к отдельному произведению. Произведение приобретает статус «художественного» от включения его в Мир искусства, однако не на основе эстетической природы, а просто в силу санкционирования некоторой группой. Такая инверсия (т. е. не восхождение от произведения искусства к Миру искусства, а наоборот, нисхождение от Мира искусства к отдельному художественному явлению) оформилась в американской философии искусства второй половины XX века в виде «институциональных концепций искусства», основанных на «конвенции» (соглашении) участников коммуникации<sup>1</sup>.

Преследовавшаяся при этом цель была благая: расширить границы искусства, включить в него пограничные, весьма проблематичные по статусу, явления художественного авангарда. Но за до-

---

<sup>1</sup> См.: Американская философия искусства. Антология. Екатеринбург. 1997. Часть 3.



стижение указанной цели была заплачена, на наш взгляд, слишком большая цена. В эту цену приходится включить и эстетическую деспецификацию искусства, и крайний релятивизм институциональных концепций. Ведь в них всё зависит от конвенции (соглашения) между коммуникантами, и только.

Классическая эстетическая теория искусства предполагает ценностный подход к своему предмету, а значит, и наличие определённой ценностной шкалы для формирования конкретных художественных оценок. Отказ же идеологов посткультуры от эстетической природы искусства превратил его философскую теорию в бесстрастно-описательную, дескриптивную.

Это вполне соответствует общей методологической установке постмодернизма. Постмодернизм провозглашает устранение любых ценностных оппозиций (красота — безобразие, шедевр — банальность и т. п.), любых предпочтений и иерархий. Все ингредиенты Мира искусства и культуры вообще, позитивные и негативные, принципиально равнозначны и никоим образом не должны быть противопоставляемы друг другу.

И опять, можно понять добрые намерения «институционалистов», желавших максимально расширить ареал искусства; на деле же всё обернулось размытостью границ искусства, неопределённостью понятия «художественное».

Философия и эстетика постмодернизма содержат в себе интенцию, которую можно назвать «номиналистской». Номинализм — философское направление (получившее значительное развитие в средние века), признающее существование единичных чувственных вещей, но отрицающее наличие у общих понятий (универсалий) какой-либо объективной основы, объективной укоренённости. Номинализм — предшественник эмпиризма — «доверчив» ко всему чувственно данному, наличному, единичному, но весьма «недоверчив» и даже нигилистичен по отношению к обобщениям. Подобное умонастроение присуще и современным постмодернистам, а также некоторым представителям американской аналитической философии искусства. Очень часто они подчёркивают многообразие и уникальность тех ситуаций, в которых рождается и реально «живёт» художественное произведение. Например, ссылаются на творческий казус, описанный в философском этюде О. Бальзака «Неведомый шедевр». Или напоминают случаи восприятия художественных и нехудожественных предметов субъектом с изменённым

состоянием сознания (например, под воздействием наркотических веществ)<sup>1</sup>. Все эти и им подобные казусы, конечно, должны быть приняты во внимание, тщательно изучены и объяснены. Но все они — не слишком убедительные аргументы против обобщений, касающихся единой природы искусства.

Чаще всего представители неонклассики обосновывают свой отказ от определения искусства указанием на принципиально инновационный характер современных авангардных течений. Всё, что бы ни было маркировано сегодня как искусство, утверждают они, уже завтра будет превзойдено и отброшено очередной радикальной инновацией. Р. Барт назвал эту характерную черту неклассического искусства «эротикой Нового». Эротика новизны возникла, пишет он, «в XVIII веке и с тех пор находится в постоянном развитии». «Ныне существует лишь одно средство ускользнуть от отчуждения, порождаемого современным обществом — *бегство вперёд*. <...> Отсюда — нынешняя расстановка сил: с одной стороны — массовая пошлость..., а с другой — безудержная (маргинальная, эксцентрическая) тяга к Новому, тяга безоглядная, чреватая разрушением дискурса как такового; это — попытка исторически возродить наслаждение, заглушённое под давлением стереотипов»<sup>2</sup>.

Всё это говорит о том, что границы искусства бесконечно изменчивы и подвижны. Что ни на секунду не останавливается процесс уточнения этих границ. Что в пограничье искусства и неискусства всегда есть достаточное число спорных, проблематичных явлений, которые до поры до времени относимы к одной сфере, но могут быть причислены к другой. И особенно подвижен тот слой творческих проявлений, который можно назвать *инновационно-экспериментальным*. Это — реальная особенность современного искусства вообще, неклассического в особенности. С ней нельзя не считаться. Хотя выводы из данного факта могут быть сделаны разные. Не обязательно ультралиберальные, нигилистические.

В современном неклассическом искусстве и эстетике подвергается активному пересмотру традиционный статус «произведения искусства». Так, поп-арт («популярное искусство», детище европейского художественного сознания 50-х – 60-х годов XX века),

<sup>1</sup> См., например: Бердсли М. Эстетическая точка зрения / Американская философия искусства. Антология. Екатеринбург. 1997. С. 167–168.

<sup>2</sup> Барт Р. Удовольствие от текста / Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 495.

начав с включения в произведение элементов «сырой реальности», закончил передачей статуса произведения утилитарным предметам любой природы, чаще всего банальным, бытовым, подчеркнуто антиэстетичным. При этом признак уникальности творения устраняется, исчезает. Эффект извлекается из контраста между обыденнейшим объектом и новым контекстом его демонстрации — институционально-художественным.

В некоторых течениях современного авангарда произведение искусства утрачивает свой объектный характер, десубстантивируется. В хэппенингах, например, произведение становится процессуальным, игровым. Место объекта занимают деятельность, «событие»<sup>1</sup>. Иногда авангардное произведение приобретает семантически-жестовый характер (знаменитый «Чёрный квадрат» К. Малевича, «Фонтан» М. Дюшана и др.). Одним из крайних выражений указанной тенденции явилось так называемое «концептуальное искусство». Концептуализм радикально изменяет классическое отношение между замыслом и его воплощением в произведении. Главное для приверженцев этого направления — замысел, идея, концепт (словесно описанные и эскизно документированные); реальное их воплощение не обязательно или вообще не предполагается. Произведение как объективированный продукт деятельности художника исчезает, его место занимает чисто интеллектуальное образование — идея.

Свидетельствует ли всё вышесказанное о полном стирании границ искусства и о невозможности его определения? Думается, нет, и вот почему.

*Первое.* Граница между эмоциональным и интеллектуальным началами, конечно, относительна, подвижна. Область эстетических и художественных эмоций находится в «золотой середине» между грубой, утилитарной чувственностью «внизу» и абстрактно интеллектуальной деятельностью — «вверху». Эмоции могут насыщаться высокодуховным содержанием, и в этом смысле — интеллектуализироваться. Но — лишь *до определённого предела*.

Вот тому пример. Те варианты концептуализма, которые сводят творческий процесс к придумыванию «идей» чисто логическим путём, оказываются вне искусства. Всё, что создаётся усилиями одного

---

<sup>1</sup> См.: Берлеант А. Историчность эстетики / Феноменология искусства. М.: Институт философии РАН, 1996. С. 254–256.

только разума и, тем более, рассудка, может претендовать на статус интеллектуального продукта (научной гипотезы, умственной игры, головоломки и чего угодно в том же роде), но не искусства как такового. Ибо искусство — продукт целостной психической деятельности творящего субъекта, с большим или даже преобладающим участием бессознательного. Оно синкретично, синтетично, целостно, что и выражается в возбуждении им глубокого личностного эмоционального переживания. Подлинное искусство нерационализируемо.

Впрочем, теория концептуализма в её аутентичном виде не требует заведомо интеллектуальной односторонности. В концептуальном искусстве, как и во всём постмодернизме, присутствует элемент антиномичности. Рациональность, логичность замысла дополняется абсурдом, шаржированностью его виртуального воплощения. Часто в этой полярности таится глубокая ирония<sup>1</sup>. Поскольку это так, концептуальное искусство не превращается в разновидность рассудочной деятельности. В принципе оно сохраняет способность выражать и вызывать целостные, синкретичные эмоциональные и эстетические состояния субъекта. (Ирония, кстати, одно из фундаментальнейших *эстетических* понятий). Здесь оно причастно к сфере собственно искусства.

*Второе.* Авангардный, инновационно-экспериментальный слой не только *противостоит* основному корпусу искусства (на чём акцентируют внимание представители радикальной нонклассики), но и многообразно *связан с ним*, прежде всего генетически. Так, прообразом поп-арта 50-х – 60-х годов считают реди-мейды (ready-mades) М. Дюшана. Современный концептуализм по накалу отрицания классических форм творчества родственен дадаизму, давно ставшему достоянием истории. Иногда корни или аналоги авангардных художественных явлений обнаруживаются в архаических пластах культуры. Таким образом, художественный авангард, это «искусство переднего края», *актуализирует связи с искусством давно прошедших десятилетий и целых эпох*. Поэтому считать авангардные течения «неотвратимыми могильщиками» всех прежних художественных стилей и форм искусства было бы неоправданной крайностью.

*Третье.* Теоретики радикальной нонклассики постоянно указывают на случаи, когда в общее понятие искусства, разработанное эстетиками, философами, с трудом укладывается какой-либо

<sup>1</sup> См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 251–254.

конкретный факт искусства. Такие случаи имеют место. Но критики «традиционализма в эстетике» часто умалчивают о том, что философско-эстетические категории и понятия имеют предельный уровень обобщённости, научной абстракции. Умалчивают о том, что существует ещё целый ряд теоретических и практических дисциплин, которые тоже должны принимать участие в объяснении смысла, значимости конкретного художественного явления. Сюда относятся искусствознание, литературно-художественная критика, психология, история, социология, культурология, этика, религиоведение и ряд других областей знания. Таким образом, ответом на ядовитые эскапады «антитрадиционалистов» должно быть, по логике вещей, укрепление связей эстетической теории со смежными искусствоведческими, социальными и философскими дисциплинами, а отнюдь не отказ от поисков определения понятия «искусство», от развития его обобщающей теории.

И ещё одно методологическое замечание. В связи с попытками изучения искусства в ракурсе *психологии* часто возникают невольные опасения. Например, такого рода: «Не претендует ли психология подменить собой в объяснении природы искусства другие дисциплины — философию, эстетику, историю и теорию искусства, культурологию?» Такие сомнения высказывались в прошлом не раз, и часто они были небеспочвенными. Но ныне активность психологической науки в этом отношении введена в определённые границы. При корректном психологическом подходе предметом научного рассмотрения становится не весь многосложный феномен искусства, а только определённый его аспект.

Случается слышать и такое: «Психологические аспекты искусства (творчества, восприятия) чаще всего не наблюдаемы непосредственно, они изучаются по косвенным свидетельствам. Это создаёт возможность для проникновения в теорию искусства недостоверных данных, субъективных оценок, невольных искажений и т. п.». (Как «защита» против угрозы субъективации искусства и эстетики, в отдельные исторические периоды верх берут тенденции, называемые «антипсихологическими»).

Ответ на эти опасения и возражения должен быть такой. Психология прошла исключительно долгий путь становления — от аристотелевского протопсихологического трактата «О душе» до формирования психологической науки как самостоятельной дисциплины во второй половине XIX века. Современная психология руковод-

ствуется общенаучными критериями объективности познания. Она располагает достаточными средствами для преодоления возможных субъективных искажений как эмпирического, так и теоретического характера.

Что касается оппозиции «психологизм — антипсихологизм», то эти две противоположные тенденции никогда не уничтожают друг друга до конца, но лишь временно получают преобладание одна над другой, с перспективой возможного сдвига в противоположном направлении. Причём впадения в крайности, перегибы возможны как со стороны субъективированного психологизма, так и со стороны обездушенного антипсихологизма.

Сейчас, в начале XXI века, психология находится на передовом рубеже научного знания. Психологическая теория как таковая и особое направление исследований — «психология искусства» — призваны внести свой весомый вклад в изучение и осмысление этого сложного эстетического и социокультурного феномена.

2007

## **ЭВРИСТИКА ТРАГИЧЕСКОГО НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ**

Эвристический потенциал, изначально присущий понятиям «трагедия», «трагическое», однажды уже был продемонстрирован самым убедительным образом. В терминах философии трагедии (по-новому понятой, не-аристотелевской) Фридрих Ницше попытался осмыслить тот социокультурный перелом, который обозначился в конце XIX века и перешел в век XX-й.

В условиях нынешних радикальных сдвигов и потрясений, отразившихся на судьбах общества и искусства, отдельных личностей и целых поколений, использование подобного методологического приема представляется еще более оправданным. Традиционный ареал применения указанных понятий расширился далеко за пределы искусства. О реальных, жизненных трагедиях истекающего XX столетия — «века масс», «века манипулирования сознанием масс» и т. д. — в наши дни пишут не только историки, философы, эстетики, но и литературоведы, искусствоведы, культурологи и др. Ответственность теоретиков за глубину осмысления ими соответствующих понятий, за методологическую корректность их применения объективно возросла. Но субъективно она не всегда осознается в полной мере.

Низведение понятий трагедии, трагического на уровень быденного сознания, полагаю, недопустимо. Возвращение трагическому категориального статуса (в значительной мере утраченного) составляет необходимую предпосылку повышения эвристической роли и значения этого столь же древнего, сколь и актуального по сей день понятия. В настоящей статье предполагается сделать предметом научной рефлексии ряд узловых моментов современной эстетической теории трагического. Освещение затронутых вопросов, как всегда в таких случаях, включает элементы научного диалога, полемики.

**Актуальность основополагающих идей Аристотеля.** Примечательно, что для современных исследователей проблемы трагического исходным пунктом, своего рода «нулевым меридианом» является классическая, древнегреческая трагедия. Ее постоянно вспоминают, к ней отсылают и апеллируют, причем не только специалисты-античники, но и все прочие, простые смертные. Это вполне оправданно. Трагическое начало жизни получило свое едва ли не первое концентрированное выражение и художественное осмысление именно в жанре трагедии. Классическая трагедия способствовала формированию и развитию чувства трагизма, без которого трудно представить себе человека в полном смысле этого слова. Что касается понятия трагического, то оно возникло и впервые стало разрабатываться как рефлексия по поводу данного жанра, как обобщение его образных достижений. Неудивительно, что «Поэтика» Аристотеля — один из первых подступов к теории трагического — продолжает оставаться предметом постоянного пристального внимания современных авторов.

Однако не со всеми суждениями современных интерпретаторов эстетики Аристотеля и его теории трагедии, трагического стоит безоговорочно соглашаться.

Так, С. С. Аверинцев в комментариях к собственному переводу «Поэтики» говорит об «интеллектуалистическом уклоне эстетики Аристотеля»<sup>1</sup>. М. Л. Гаспаров пишет об «аристотелевском рационализме»<sup>2</sup>. Для Г.К. Косикова Аристотель — безнадежный объективист и нормативист во взглядах на искусство. Его «Поэтику» он с нескрываемой иронией характеризует как «науку о дела-

<sup>1</sup> Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 192.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии / Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 131.

нии поэтических произведений, наставление в искусстве сочинять образцовые трагедии»<sup>1</sup>. Все это не так уж бесспорно и справедливо по сути. «Безнадежный объективист» и «рационалист» оставил нам в наследство интереснейший протопсихологический трактат «О душе». В эстетическом наследии Стагирита достойное место заняли понятия, выражающие эмоциональное содержание искусства — «страдание» («патос»), «сострадание», «катарсис» («очищение»), а также: «жалость», «страх», «человеколюбие» («филантропия»), «энтузиазм» и другие. Назовем ли мы это «креном в интеллектуализм»? На мой взгляд, вернее будет сказать, что Аристотель связал познавательную функцию искусства с эмотивной. Он говорит не просто об интеллектуальном содержании трагедии (и искусства вообще), а об особой эмоции, вызываемой данной формой художественного мимесиса, адекватной ему<sup>2</sup>.

Аристотель, следовательно, заложил основы эмотивно-смысловой теории трагедии. Это не просчет и никакая не архаика. Согласно представлениям современной психологической науки, область эмоций коррелятивна смысловой сфере, и обе эти подсистемы репрезентируют, каждая по-своему, целостность личности. По утверждению Д. А. Леонтьева, «эмоциональная реакция, как правило, сигнализирует нам о личностном смысле»<sup>3</sup>; «эмоции есть чувственная ткань смысла»; при этом, однако, «смысл гораздо сложнее и глубже эмоций»<sup>4</sup>. В эстетике рубежа XX–XXI веков все резче звучит критика традиционной кантовско-шиллеровской «эстетики переживания»; критика односторонности «чистого» эмотивизма. Эмотивно-смысловая же трактовка искусства позволяет преодолевать инерцию выдыхающегося «искусства переживания». В этом отношении Аристотель оказывается созвучным современности.

Автора «Поэтики» в трагедии интересует *смысловая полнота* (от которой в конечном счете зависит глубина и патоса, и

---

<sup>1</sup> Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М. 1987. С. 10.

<sup>2</sup> «От трагедии нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ей... В трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно значит, что эти [чувства] он должен воплощать в событиях» [Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т.4. [...Политика...Поэтика...] М.: Мысль, 1983. С. 660].

<sup>3</sup> Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. М. 1999. С. 164.

<sup>4</sup> Там же. С. 165.



катарсиса)<sup>1</sup>. А художественную осмысленность Стагирит понимает широко, допуская в ее составе и «нелепость»<sup>2</sup>. К тому же, он выявляет феномен музыкального катарсиса, возникающего от возбуждающих (энтузиастических) мелодий и дарящего «безобидную радость»<sup>3</sup>. Диады смысла — бессмыслицы, мысли и чувства, аффекта (на ницшевском языке — Аполлона и Диониса) известны Аристотелю. Язык не поворачивается назвать его безусловным рационалистом в эстетике.

Что касается историзма, то не будем искать его у Аристотеля; однако напомним, что именно смысловая концепция искусства — в преобразованном, современном своем виде — служит преодолению антиисторизма. «...Смысл (в незавершенном контексте) не может быть спокойным и уютным (в нем нельзя успокоиться и умереть)». «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения», — справедливо отметил М. М. Бахтин<sup>4</sup>.

**Трагическое переживание: от утилитарного к эстетическому, от психологизма к бытийности.** В осмыслении событий как прошлого, так и настоящего существенную роль играет трагическое переживание, трагическое чувство. (От того, верно ли мы понимаем и применяем само это понятие, во многом зависит истинность делаемых выводов, обобщающих и оценочных суждений). Трагическое чувство имеет статус эстетического именно потому, что оно предполагает дистанцированность испытывающего его субъекта от наблюдаемых им катастрофических событий<sup>5</sup>. Такая дистанцированность есть результат долгого, мучительного преобразования первичной, жизненной эмоции (боли, страдания) в чувство одухотворенное, полное человеческого смысла, культивированное.

---

<sup>1</sup> «...Тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании [событий] по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» [Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т.4. [...Политика...Поэтика...] М.: Мысль, 1983. С.654].

<sup>2</sup> Если «поэт делает нелепое незаметным, скрашивая его другими достоинствами» [Там же. С. 675].

<sup>3</sup> Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т.4.[...Политика...Поэтика...] М.: Мысль, 1983. С. 642.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1979. С. 362, 373.

<sup>5</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 178.

О том, как это происходит в личном опыте человека, понесшего тяжелую утрату, говорится в интересной статье психолога Ф. Е. Василюка «Пережить горе»<sup>1</sup>. Ф. Е. Василюк феноменологически очень точно описал фазы того духовного процесса, который сопровождает реальный разрыв прочнейших межличностных связей. Вектор этого процесса направлен к тому, чтобы перенести прежнее, скрепленное множеством уз, жизненное единство «я — ты» в одухотворенное, идеализированное пространство памяти, а затем восстановить связь времен — прошлого и настоящего. Так «частичка прежней жизни с ушедшим...оказывается отвоеванной у боли, цели, долга и времени для памяти»<sup>2</sup>. Психолог видит в таком переносе и новом воссоединении «рождение первичного эстетического феномена»<sup>3</sup>.

Трагическое чувство противоречиво. С одной стороны, оно предполагает дистанцированность, с другой — приобщение<sup>4</sup>. Приобщение к чему? К духовному миру, опыту другого человека, других людей прежде всего. Это уровень межличностный, коммуникативный, «диалогический», «психологический». Но уже Ницше показал, что свести к «человеческому» трагедию нельзя, как нельзя ее зрителю ограничиться просто состраданием гибнущему. Зритель подлинной трагедии приобщается к основам социального и природного миропорядка, которые теперь обнажаются как реальность и как проблема. С субъективной стороны это означает восхождение к «трагической мудрости» и обретение новой, обогащенной цельности воспринимающего субъекта. Венцом, конечным результатом этого процесса является катарсис. В таком понимании катарсис сверхпсихологичен<sup>5</sup>.

Можно сказать, что в трагедии соединяются два типа отношений: субъект-субъектное (межличностное, а также: человек и

---

<sup>1</sup> Василюк Ф. Е. Пережить горе / О человеческом в человеке. М.: Политиздат, 1991.

<sup>2</sup> Там же. С. 243.

<sup>3</sup> Там же. С. 242.

<sup>4</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С. 178.

<sup>5</sup> На этом настаивал, в частности, А.Ф. Лосев. Свою трактовку катарсиса у Аристотеля он называл «ноологической». Кроме того, Лосев и Гадамер сходились в том, что приобщение к метафизическому плану бытия придает трагическому чувству, катарсису, как они утверждали, уже не эстетический, а универсально-жизненный характер [Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М. 1975. С. 204; Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. С. 174–175].

Бог) и субъект-объектное (человек и обстоятельства, человек и мир)<sup>1</sup>. И это преломляется в трагическом чувстве.

Содержание и структура трагического чувства, как видим, весьма сложны; к нему нельзя подходить с упрощенными мерками (как это, к сожалению, нередко случается).

Полноценное трагическое переживание представляет огромную социокультурную и эстетическую ценность. Несколько забегаая вперед, заметим, что несформированность трагического чувства или же его атрофия сулят обществу тяжелые последствия.

**Диалектичность трагедии и трагического.** Создание некогда под небом Греции жанра классической трагедии было величайшим культурным открытием эллинов, их ценнейшим вкладом в европейскую и мировую культуру. Классическая трагедия позволила выразить зрелищно, в очищенном и концентрированном виде, тот диалектический катастрофизм, который пронизывает всю жизнь и свободную деятельность человека. Некоторые существенные для структуры трагедии и трагического полярности, динамику их взаимодействия, взаимопереходов отметил уже Аристотель (необходимость — случайность; возможность — вероятность — действительность; «переломы» от счастья к несчастью; переходы от незнания к знанию и наоборот и т. д.). Трагедия возникла и продолжает существовать как художественная структура, созданная именно для выражения «диад» и для своеобразной «игры противоречиями», способными бросать зрителя «то в жар, то в холод».

В эстетике и теории трагедии Аристотеля, несомненно, присутствуют элементы диалектики. Что, в общем, неудивительно: диалектик Сократ — учитель Платона, а Аристотель — ученик Платона. Едва ли случайно и то, что в XIX–XX столетиях, пожалуй, наиболее весомый вклад в теорию трагического внесли такие крупнейшие представители диалектического мышления, как Гегель, С. Кьеркегор, ниспровергатель догм Ф. Ницше, вдохновленный его учением Вяч. Иванов и ряд других.

---

<sup>1</sup> М. М. Бахтин в своей работе «Автор и герой...» акцентировал первое из этих отношений, одновременно своеобразно интерпретировав его. Равенство двух субъектов им намеренно нарушено, первенство отдано активно воспринимающему и эстетически-созидающему субъекту. Вместо традиционной психологической теории пассивного сопереживания «субъекта субъекту» возникает деятельностная концепция, где один эстетически «дооформляет» облик другого. В то же время каждый из двух субъектов, по Бахтину, укоренен в бытии; в трагедии эта бытийность, сверхличностность выражается понятием «судьбы» [Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1979].

На это стоит обратить особое внимание хотя бы потому, что некоторые современные отечественные искусствоведы готовы вместе с вчерашним официозом — «диаматом» — отбросить и диалектику как таковую. Например, известный историк изобразительного искусства В. М. Полевой в новейшей своей книге характеризует диалектику как пособницу «абсолютистского» познания, как «систему уловок, позволяющих выпутаться из безнадежных ситуаций, которые создает этот тип мышления». Отлучив попутно эстетику от искусства, указанный автор с большим рвением пытается оградить искусствознание и его предмет — искусство от диалектической методологии. «Скажем прямо, без лишних слов, — пишет он: — диалектика не имеет отношения к постижению художественных произведений...»<sup>1</sup>. Подобная негативистская категоричность представляется нам безосновательной, идеологизированно-конъюнктурной.

Вяч. Иванов, внимательнейшим образом исследовавший общие истоки всех современных форм художественно-трагического, с особой силой подчеркнул диалектичность трагедии. «Трагедия... по своей природе, происхождению и имени есть искусство Дионисово...», — констатировал он (а Дионис, как автор напомнил несколько ранее, есть «бог разрыва»). «Этим уже намечена...ее (трагедии. — В. К.) религиозная и эстетическая сущность как наиболее полного раскрытия диады в искусстве. (...) Такое искусство должно быть внутренне диалектическим»<sup>2</sup>.

Вместе с «принципом диады» в трагедию проникают, вырастают многообразнейшие, острейшие формы противоречий — антиномии, трагические парадоксы и др. В трагедии все взаимосвязано, взаимообусловлено, переплетено и способно превратиться в свою противоположность. Глубинный и неразрешимый на данном этапе характер конфликтов придает ей вид грозного, неотвратимого и необратимого зрелища.

**Феноменологический уровень и уровень сущностный в трагическом.** Трагические противоречия бытия имеют внешние формы своего выражения, доступные для непосредственного восприятия и переживания (феноменологический уровень). Но это, говоря образно, только возвышающаяся над поверхностью верхушка

<sup>1</sup> Полевой В. М. Искусство как искусство (без предубеждений и поучений). М. 1995. С. 131.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. О существе трагедии / Иванов Вяч. Лик и личины России: эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 92.

айсберга, большая часть которого скрыта (сущностный уровень). Трагическое искусство имеет в своем составе многообразие жанров и стилевых форм, одни из которых тяготеют к феноменологии трагического, другие — к уровню его сущности.

Автор «Поэтики» считал: акцент на зрелищной стороне ослабляет искусство трагедии и, собственно, находится уже вне ее пределов<sup>1</sup>. Тем не менее, задача потрясти зрителей самым трагическим зрелищем, самым единством диссонирующих тонов, тоже может быть поставлена и решена высокохудожественно. Примером может служить известный фильм П. П. Пазолини «Медея» (1969), снятый именно в таком стилевом ключе.

И все же чаще трагические произведения самым пристальным образом исследуют мотивационную сферу действующих лиц, естественно затрагивая при этом глубинные онтологические корни трагического (социокультурные, природно-биологические и др.).

Впрочем, отсутствие детального мотивационного анализа само по себе еще не означает торжества феноменологизма в изображении катастрофических событий. Феноменологически яркая трагическая картина, не получающая здесь же детального исследования и определенного мотивационного обоснования, объяснения, может стать емким проблемным символом, властно приковывающим к себе мысли и чувства воспринимающего<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Аристотель*. Сочинения. В 4-х т. Т.4.[...Политика...Поэтика...]М.: Мысль, 1983. С. 659–660.

<sup>2</sup> Классический, образцовый пример такого рода находим в лермонтовском «Фаталисте». Это — образ матери казака, в пьяном угаре зарубившего Вулича. «...Женщины воют, приговаривая и причитывая. Среди них бросилось мне в глаза значительное лицо старухи, выражавшее безумное отчаяние. Она сидела на толстом бревне, облокотясь на свои колени и поддерживая голову руками: то была мать убийцы. Ее губы по временам шевелились: молитву они шептали или проклятие?» — Образ поистине шекспировский! Но мотивационно он так и остается не до конца проявленным — и именно оттого бесконечно емким, значительным. — «Эй, тетка, — сказал есаул старухе, — поговори сыну, авось тебя послушает...Ведь это только Бога гневить. Да посмотри, вот и господа уж два часа дожидаются. ... Старуха посмотрела на него пристально и покачала головой» [*Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени / *Лермонтов М. Ю.* Сочинения. В.2-х т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 587–588]. Здесь все смысловые и ценностные полярности «Фаталиста» — предопределение/свобода воли, Бог/бес, ответственность за себя/за другого, родного и многие другие — как бы стянулись, завязались в некий мертвый узел. (О философской проблематике «Фаталиста» и его месте в общей эволюции творчества Лермонтова, его эстетики см. в: *Лотман Ю. М.* «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова / *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988).

**Трагическое — категория эстетическая? этическая? синкретическая?** Область эстетического и область этического хотя и близки друг к другу, но автономны; они взаимодействуют между собой сложным образом. Теоретики периодически то сближают их, то разводят и даже резко противопоставляют. Как следствие, встает вопрос о принадлежности трагического к той или другой из этих сфер, либо к обеим одновременно. В настоящее время все эти вопросы продолжают оставаться дискуссионными.

Традиционно трагическое считается эстетической категорией, фиксирующей специфическую, экзистенциально-ценностную грань человеческого бытия и одновременно особую «волну» в эмоциональном диапазоне, в гамме одухотворенных переживаний. Но ряд крупных философов и эстетиков XX века — Р. Гаман, М. Шелер, В. Татаркевич и другие — ставят под сомнение традиционный его статус<sup>1</sup>. Для них это феномен этический, или «этико-метафизический» (более универсальный, не узко-специфический).

Отнесение трагического к кругу понятий этики мотивируется каждый раз по-своему, каждая такая мотивировка требует специального анализа. Сама подобная стратегия, впрочем, имеет под собой определенные основания. Ведь система понятий, которыми чаще всего оперирует теория трагедии и трагического — герой, свобода выбора, поступок, ответственность, вина, возмездие и др., — общая у нее с теорией нравственной оценки поступка. И даже понятие катарсиса может быть интерпретировано в этическом ключе. Суть вопроса в следующем: являются ли подобные констатации достаточным основанием для передачи трагического под «юрисдикцию» этики?

Но у других современных авторов мы сталкиваемся со стремлением, напротив, сохранить и упрочить эстетически-художественный статус трагического — ценою полного очищения его от этического, нравственного содержания. Обычно попытки такого рода начинаются с критики новоевропейской «теории нравственной вины». Авторы последней, как правило, не называются, но явно имеется в виду философия трагедии Гегеля и его школы. Критике этой придается особая направленность: при сопоставлении новоевропейских воззрений с классическими устанавливается, что внедрение этического содержания в трагедию — явление исторически позднее и,

---

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М. 1988. С. 174–175, 661, примеч. 35.

стало быть, «факультативное», не универсальное. Теоретики Нового времени обвиняются в этой связи в том, что они исказили аутентичный смысл древнегреческих поэтических терминов «гамартия» («ошибка») и «гюбрис» («гордыня», «надменная дерзость»). Понятиям, имевшим у древних этически нейтральный, всего лишь познавательный-интеллектуалистский смысл, новоевропейские теоретики неправомерно придали этическую, явно модернизированную нагрузку.

Подобную «чисто эстетическую» позицию и соответствующую ей аргументацию продемонстрировал М. Л. Гаспаров в своей статье «Сюжетосложение греческой трагедии». (Статья чрезвычайно ценная во многих отношениях, здесь речь идет лишь об одном из ее мотивов). Трагическая «ошибка», пишет исследователь, «это всего лишь действие невольное», главным образом из-за «недостаточности человеческих знаний о мире»<sup>1</sup>. Ради исключения этически-оценочного момента М. Л. Гаспаров готов даже солидаризироваться с Н. Г. Чернышевским, определение которого: «трагическое есть ужасное в человеческой жизни» — сам же считает «вызывающе упрощенным»<sup>2</sup>. Напрасно, считает автор статьи, ученые Нового времени столь усердно искали в трагедиях «гордыню» — понятие гюбрис, толкуемое ими в неантичном, слишком «пристрастном» смысле. «...Трагедия остается трагедией, даже если ее «страдание» не мотивировано дальней «виною»...»<sup>3</sup>. «Структура трагедии может исследоваться вне этого (т. е. нравственно-оценочного, этического. — В. К.) аспекта»<sup>4</sup>.

Против вышеизложенных суждений может быть выдвинут целый ряд контраргументов. Можно сослаться на противоположные заявления других авторитетных филологов-классиков (таких, как С. И. Радциг, Т. А. Миллер и др.), которые акцентируют как раз этически-оценочные моменты в содержании и структуре древнегреческой трагедии, выраженные в специфических для нее понятиях<sup>5</sup>. Можно вспомнить результаты исследований архаических мифов, показывающие, что чувство вины и страх перед возмездием

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии / Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 131.

<sup>2</sup> Там же. С. 128.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 132.

<sup>5</sup> Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М. 1977. С. 216, 405; Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 92.

со стороны сверхъестественных сил являются спутниками человека с древнейших времен. Было бы странно, если бы эта особенность сознания людей древности не нашла отражения и в жанре, в структуре классической трагедии<sup>1</sup>. Наконец, не кто иной как сам автор статьи, излагая теорию трагедии Аристотеля, пишет: «Герой должен восприниматься как не заслуживающий страдания»<sup>2</sup>; это ли не оценка, и притом явно не «интеллектуальная», а — этическая? Не опровергает ли этим М. Л. Гаспаров сам себя?

Тезис о том, что этическое содержание в трагическом — элемент позднего происхождения, а не нечто изначальное, атрибутивное, на наш взгляд, выглядит не слишком убедительным.

Справедливости ради следует сказать, что попытки полного сведения трагического к этическому началу тоже демонстрируют свою несостоятельность. Наглядный пример подобного рода заключает в себе культурологическая концепция Д. Н. Овсяннико-Куликовского, кратко обрисованная им в последнем его труде — книге «Воспоминаний» (написаны в 1919–1920 годах). Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал свои «Воспоминания», подводя итог целого этапа российской истории, включавшего в себя и проявления деспотизма, и войны, и революции.

Позитивистская методология привела этого видного ученого-энциклопедиста к полному отрицанию понятия красоты и к «разрушению эстетики» (в духе просветительского рационализма Д. И. Писарева). При таком подходе «роковые» фигуры исторических деятелей вроде Ивана Грозного, Петра Великого, Наполеона и др. утрачивали присущую им неоднозначность, парадоксальную противоречивость, а вместе с этим — эстетический ореол воплощений «мрачного величия», трагических персонажей истории. «...У меня в отношении к ним и им подобным моральное отрицание явно развивается в направлении к уголовному осуждению, — писал Овсяннико-Куликовский. — Психологически и морально они в моих глазах преступники, но только — особого рода... Обыкновенный преступник ответствен перед обществом. Петр Великий, Наполеон и т. д. ответственные перед всем человечеством»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Лифшиц Мих.* Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / *Лифшиц Мих.* Собрание сочинений. В 3-х тт. Т. 3. М.: Изобразительное искусство, 1988; *Лифшиц Мих.* Первобытное общество / *Лифшиц Мих.* Поэтическая справедливость. Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М. 1993.

<sup>2</sup> *Гаспаров М. Л.* Сюжетосложение греческой трагедии. С. 129.

<sup>3</sup> *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Воспоминания / *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы. В 2-х тт. Т. 2. М. 1989. С. 312.



Как психолог, Овсяннико-Куликовский стоял на уровне передовой науки своего времени, включая достижения психоанализа, психиатрии и др. Но в специфической области «этики и эстетики истории» его, думается, еще раз подвела узость, приземленность позитивистской методологии. Сложные, противоречивые, даже зловещие фигуры исторических деятелей, получавшие в творчестве Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого объемные, поистине трагедийные воплощения, стали для него однозначными, плоскими персонализациями нравственного зла, и только. Под пером культуролога-позитивиста трагическое, сведенное им к поприю нравственного закона и, соответственно, к благородному нравственному негодованию, в сущности, выхолащивалось, переставало быть самим собой.

В конце XX века о некорректности «субъективации» и плоской «этизации» трагического с полным на то основанием писал Х.-Г. Гадамер.

В подтверждение той же мысли полезно процитировать характерное место из брошюры В. Г. Короленко, еще одного свидетеля социальных катаклизмов в России начала XX века. Размышляя над трагедией Первой мировой войны, ее истоками и последствиями (дело было в августе 1917 года), писатель-гуманист писал: «Трагедией греки называли такое описание грозных и печальных обстоятельств, когда есть налицо страшная вина, влекущая наказание, но нет прямых виновников»<sup>1</sup>. Значит ли процитированное, что Короленко снимал ответственность с виновников мировой бойни? Отнюдь. Но он понимал, что трагедия такого масштаба «многосубъектна». Установить степень нравственной вины каждого субъекта либо не просто, либо вообще невозможно. А еще было бы необходимо выделить зону субъективной ответственности конкретного деятеля из совокупности объективных причин и сопутствующих условий. Подобный «расклад» значительно осложняет нахождение «прямого виновника», или «прямых виновников». Но даже если таковые и будут установлены, содержание трагического этим не будет исчерпано. Природа трагического сложна, и меркой нравственного суда над «злодеем» она не охватывается полностью, без остатка.

Одной из форм сведения трагизма к этическому началу является теория, усматривающая сущность трагического в расплате

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Война, отечество и человечество. (Письма о вопросах нашего времени). М.: Т-во Книгоиздательство писателей в Москве, 1917. С. 32.

субъекта за ущерб, нанесенный им «нравственному миропорядку». (Говоря о пресловутой «теории нравственной вины», обычно имеют в виду именно такое воззрение). С этой сугубо нравственной точки зрения решающим моментом выступает «воздающая справедливость», некое подобие наказания за субъективную вину деятеля. Содержание же подлинно трагического шире, противоречивей, сложнее. Оно выходит далеко за пределы соответствия нравственной вины и кары. «Несмотря на всю субъективность виновности даже в трагедии Нового времени, — замечает по данному поводу Х.-Г. Гадамер, — все еще остается действенным момент того античного превосходства судьбы, которое открывается именно в неравенстве вины и судьбы...» «В современной трагедии также не может и не должно быть полной субъективации вины и судьбы. Скорее для сущности трагического характерен избыток трагических последствий», — резюмирует свои наблюдения Гадамер<sup>1</sup>. И с ним трудно не согласиться.

Положительное решение проблемы соотношения эстетического и этического в трагическом представляется мне в следующем виде. Этическое содержание составляет существенный компонент трагического, как его зародышевое образование, или ядро. Трагические события есть результат свободных человеческих действий, поступков, а они неизбежно подлежат нравственной оценке. Но нравственная оценка, при всей ее сложности, все же тяготеет к результативности, однозначности, определенности. Между тем, в нашем знании о трагическом субъекте и событии есть некая «избыточная» часть, принимающая во внимание значительно больше внутренних и внешних опосредований, контрастов, нюансов и т. д., чем это необходимо для вынесения нравственного вердикта. На этом пути этическое расширяется до эстетического, перерастает в него.

Думается, прав был В.Г. Белинский, сказавший однажды: «Содержание каждой греческой трагедии есть нравственный вопрос, эстетически решаемый»<sup>2</sup>. Принимая эту меткую лапидарную формулу, мы вправе даже сказать: трагическое — эстетико-этическая категория. Но доминирует в нем все же эстетическое начало, как более широкое, комплексное, диалектически-противоречивое и тоньше внутренне дифференцированное. Эстетически-трагическое

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. С. 177.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Речь о критике... Статья I / Белинский В. Г. Избранные эстетические работы. В 2-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1986. С. 67.

включает в себя этическое содержание как свою основу, но не сводится к нему. Или так: трагическое — эстетическая категория, содержащая в себе этическое начало в снятом виде.

И все же в области исторической рефлексии опасность односторонней «этизации» трагического весьма велика до сих пор. Об этом мне однажды уже приходилось писать — в связи с освещением истории России XIX века. Позволю себе процитировать самого себя (речь шла о кризисе западной демократии в конце XIX — начале XX века): «То была трагедия европейского и мирового масштаба, трагедия, которая никогда не сводится к понятию простой субъективной нравственной вины (хотя, с другой стороны, и никогда не исключает ее)»<sup>1</sup>.

**Эвристические аспекты трагического.** Трагическое — понятие одновременно диалектически-смысловое и эмоционально-оценочное. Оно предполагает восприятие и переживание не только противоречий внешних, но и внутренних, скрытых; проникновение в их смысл, динамику, взаимопереплетения; овладение всей полнотой смысла созерцаемых и изображаемых событий.

В искусстве чувство трагизма возводится в новую степень одухотворения. В нем дополнительно к очерченному выше переживается, как показал Л. С. Выготский<sup>2</sup>, катарсическое «противочувствие», порождаемое диалектикой подчинения жизненного содержания художественной форме. Возникновение новых, обогащенных смыслов сопровождается формированием новых, художественных эмоций. Когда полнота диалектического смысла, антиномичного и трудно-синтезируемого, становится значительной, даже «переливающей через край», интегративные возможности *ratio* оказываются на пределе и разрешение смысловых напряжений совершается с выходом на уровень глубинных эмоциональных переживаний.

Диалектически-смысловая и эмоционально-оценочная трактовка трагического вносит в традиционные представления необходимый ингредиент историзма, социокультурного динамизма, конкретности. Без такого ингредиента понимание трагического было бы слишком статичным. Понятие смысла (неотделимое от «значения», т. е. понимаемое как «смыслозначимость») предполагает постоянное переосмысление наличного, обновление прежнего смыслового целого. Иначе говоря, понятие смысла — герменевтично и контекстно (в со-

<sup>1</sup> Крутоус В. П. Диалог через столетие. Книга о книге. М. 2000. С. 42.

<sup>2</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М. 1997.

циокультурном плане). Данный методологический принцип, напомню, активно защищал и проводил на практике М. М. Бахтин<sup>1</sup>.

Трагическое восприятие во всей своей глубине доступно отнюдь не всем и каждому, без всяких усилий с их стороны. Оно требует от созерцающего субъекта определенных аналитико-синтезирующих и эмоциональных способностей, знаний (экзистенциальных, психологических, социально-исторических, художественных, философских, эстетических), определенных навыков и умений.

Искомую смысловую полноту далеко не всегда удастся схватить сразу. Чаше к ней приходится буквально пробиваться, продираться сквозь целый лес «самоочевидных» частных правд и неизбежных искажений, иллюзий. Только реализация установки на преодоление односторонностей, на постижение полярностей, диалектических противоречий, на овладение всей «симфонией смысла» может вызвать полноценное трагическое переживание, подлинный катарсис.

**Трагический опыт XX века. Трудности и издержки осмысления.** XX век истекает, уходит в историю. Все виды трагического, выявленные классикой: героическая трагедия; трагедия заблуждения («нравственной вины»); трагедия жертв насилия, прежде всего социального; трагедия поединка человека с природой и злоупотребления свободой; в конце концов, трагедия самих вершителей зла — все они без исключения испытаны, пережиты современным человечеством, составляя неотъемлемую скорбную часть исторического опыта XX столетия. Трагическое мироощущение, ставшее характерной чертой человека наших дней, питает трагедийные формы искусства. Есть и обратная форма связи, обратное воздействие искусства на жизнь.

Все это подлежит анализу, обобщению, требует своего осмысления. Но как расходятся между собой пути, уровни и плоды осмысления трагического в современной жизни и в искусстве! Иногда методологии трудно совместимые, даже не сопоставимые, встречаются буквально под одной обложкой. Вот знаменательный пример.

Л. Я. Гозман и А. М. Эткинд в совместной журнальной статье начала 90-х годов писали, имея в виду «перестроечные» сдвиги в общественном и личном сознании: «Инсайт для того, кто его достиг, — мгновенное прозрение. (...) И непонятно, как можно было

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

не видеть этого раньше»<sup>1</sup>. А далее все просто: прозрел сам — просвети других. Обществу нужен теперь, заявляли авторы статьи, управляемый катарсис. Он излечил бы россиян, с одной стороны, от «невроза» (читай: тоталитарного синдрома), а с другой — от «наркотического пристрастия» (химеры былого величия). В самозванных специалистах по «управляемому катарсису» недостатка явно не будет. Гозман и Эткин уже начали свою катартику, свою психотерапию...

Почти рядом с вышеназванной статьей редакция «Вопросов философии» поместила интервью с современным французским философом Андре Глюксманном, выдержанное совсем в другом тоне. В интервью говорится о трагическом в связи с проблемами современной этики (это — новая, нетрадиционная этика, которую автор называет «солидарностью потрясенных»). «Здесь нельзя не вспомнить, — попутно замечает философ, — о греческой трагедии, суть которой вовсе не в том, что один мстит другому за причиненное ему зло...» (Т. е. самый справедливый и благородный нравственный пафос в сфере трагического — еще не все).

Далее французский философ поворачивает и вовсе куда-то «в сторону» — в сторону от российских своих коллег, от привычных нашему уху речений. Основу формирующейся ныне «солидарности задетых» составляет, согласно Глюксманну, «способность видеть в самом себе возможный источник насилия, нетерпимости и жестокости. Это как раз то самое самопознание, о котором говорил Сократ. По сути дела, «солидарность потрясенных» предполагает эту интериоризацию зла, опыт ее переживания. Речь идет, по существу, о способности к конфликту с самим собой, о такой внутренней способности к нему, когда вы не проецируете его причину вовне, на других... Иными словами, прежде чем анализировать тоталитаризм на уровне страны, нужно заглянуть в собственную душу и посмотреть, в чем же я сам являюсь проводником тоталитарного типа поведения? (...) Что же такое это чувство трагизма, если не открытие зла, не опыт открытия и переживания того, как трудно устранить зло из нашего мира, как не осознание крайне разнообразных путей интериоризации зла?»<sup>2</sup>. Затем французский философ переходит к художественным прозрениям Ф. М. Достоевского.

<sup>1</sup> Гозман Л. Я., Эткин А. М. Метафоры или реальность? Психологический анализ советской истории // Вопросы философии, 1991, № 3. С. 166.

<sup>2</sup> Новая этика: солидарность «потрясенных» (интервью с А. Глюксманном) // Вопросы философии, 1991, № 3. С. 88–89.

Альтернативность двух обозначенных позиций в вопросе о трагизме XX столетия — поверхностной, субъективистской, вульгаризаторской, с одной стороны, и саморефлексивной, «раздумчивой», ведущей к полноте смысла и полноценному нравственно-эстетическому катарсису, с другой — кажется мне очевидной.

Наши мыслящие современники стремятся охватить, выразить всё катастрофическое содержание XX столетия единым словом, именем, формулой. «XX век — век величайших трагедий» — одно из первых наименований в этом ряду.

Рядом с этим определением есть еще одно: «Век масс». С. А. Левицкий, ученик и последователь Н. О. Лосского, в своей «Трагедии свободы» пишет: «Выход масс на авансцену истории, и в связи с этим пробуждение массовой психологии, столь легко переходящей в массовую психопатологию...» — вот еще один фактор, источник «трагедизации мировой истории»<sup>1</sup>.

Нередко в аналогичном контексте можно услышать и третью «крылатую» формулу: «Век невиданной манипуляции массовым сознанием».

Между тремя приведенными обозначениями века XX-го, на первый взгляд, мало общего, каждое как будто говорит только о своем. В действительности, все они взаимосвязаны и характеризуют одну и ту же сущность.

Сознание миллионов участников исторического процесса в наше время часто неадекватно объективному значению их собственных деяний. Я говорю о распаде, несоответствии друг другу объективно-трагического содержания событий, и характера, глубины их осознания и переживания субъектом (индивидуальным и социальным). И в этом состоит одна из характернейших граней трагизма, присущего XX веку.

Сам факт существования такого зазора создает возможности для односторонних, а то и откровенно тенденциозных интерпретаций исторических событий и соответствующих образов искусства. (Для управления общественным сознанием, манипулирования им). К этому причастны не только «верхи» и «низы», но и прослойка между ними — «интеллектуалы», интеллигенция. Рядом с идеологизмом «чистой воды» могут соседствовать и самые искренние заблуждения. Отличить одно от другого бывает не так-то просто.

<sup>1</sup> *Левицкий С. А. Сочинения. В 2-х тт. Т. 1. Трагедия свободы. М. 1995. С. 352.*

Один такой пограничный эпизод имеет прямое отношение к трагическому чувству как компоненту общественного и художественного сознания (правда, взятому в ракурсе историческом, ретроспективном).

Не так давно, в дни 800-летнего юбилея «Слова о полку Игореве», который пришелся на 1985 год, специалист-литературовед опубликовал статью об этом поэтическом памятнике, в которой заявил: «...Встречающееся в литературе о «Слове» представление, что в нем изображена «трагедия» 1185 года, является обычной модернизацией памятника»<sup>1</sup>. Иначе говоря, для своего времени, т. е. XII века, «Слово» не имело и не могло иметь трагического пафоса и, соответственно, трагического резонанса. Аргументы? Во-первых, примитивная княжеско-дружинная публика явно не дотягивала, по мнению ученого-русиста, до уровня трагического восприятия. А во-вторых, Автор «Слова», сын феодального строя, хотя и печалился по поводу поражений и потерь русичей, но до степени потрясения не дошел, поскольку подлинным несчастьем тогда считалась только смерть князя. Князь Игорь же остался жив, следовательно... (см. выше).

Что касается принципиальной стороны вопроса, то попытка А. Н. Робинсона подойти к субъекту трагического переживания с меркой историзма представляется мне правомерной и потенциально плодотворной. Способность к полноценному трагическому переживанию формировалась у широких слоев публики постепенно, достаточно медленно.

Но приведенные конкретные аргументы меня не убедили. Не пора ли, подумалось мне, и на представителей Руси XII века взглянуть как на живых, из плоти и крови, людей, быть может, не лишенных глубины трагического чувства? И еще: не слишком ли разобщил автор статьи чувства трагизма и комизма? К смеху, считает литературовед, Автор «Слова» и его слушатели были весьма и весьма чутки. К трагедии — глухи, к комизму — чутки. Странно. Кстати, не являемся ли и мы сегодня свидетелями чего-то подобного описанному выше?

На исходе XX и в начале XXI века есть все основания говорить о дефиците трагического чувства, трагического сознания у участников исторического процесса. Об этом, кстати, с тревогой

---

<sup>1</sup> Робинсон А. Н. Автор «Слова о полку Игореве» и его эпоха / Слово о полку Игореве. 800 лет: Сборник. М.: Советский писатель, 1986. С. 189.

и болью пишет уже цитированный А. Глюксманн. «...Я хотел бы подчеркнуть, — говорит французский философ, — что чувство трагизма бытия совершенно необходимо принадлежит сознанию человека конца XX века. Именно этого чувства не хватает всем идеологиям»<sup>1</sup>. О сознании европейских интеллектуалов, творцов идеологий, он отзывался гораздо критичнее, чем о простых европейцах (среди которых все-таки узнает немало «потрясенных»).

В этих условиях эстетика, теория искусства обязаны не только защитить высокий ценностный статус трагического чувства, художественных воплощений трагизма, трагического вообще, но и попытаться скорректировать и обогатить существующие, не всегда удовлетворительные, представления о его содержании.

2000

## **ЗНАЧЕНИЕ ПРИНЦИПА ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ НИЛЬСА БОРА ДЛЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК**

Через многие научные публикации Нильса Бора конца 20-х — начала 60-х годов XX столетия проходит одна сквозная тема: осмысление и обоснование «принципа дополнительности», выдвинутого им в процессе теоретической разработки квантовой физики и с тех пор навсегда связанного с его именем. Подчеркну: с самого начала выдающийся датский ученый не рассматривал идею «комплементарности» ни как сугубо субатомную, ни как чисто физическую. Ему был свойствен широкий философский подход к результатам специальных физических исследований. Он не устал повторять: квантовая механика с ее принципом дополнительности дает «гносеологические уроки», поучительные и актуальные для самых различных областей современного знания, для различных сфер человеческого духа.

Как и ряд других крупных испытателей природы, Бор был сторонником единства естественных и гуманитарных наук. Одна из его статей носит весьма красноречивое название: «Единство знаний» (1955). На саму теоретическую физику он смотрел глазами отнюдь не узкого специалиста, считая ее органической составной частью человеческой культуры. Частью исключительно важной, авангард-

---

<sup>1</sup> Новая этика: солидарность «потрясенных» (интервью с А. Глюксманном) // Вопросы философии, 1991, № 3. С. 89.



ной, революционизирующей своими опытными данными и идеями все области духовной жизни и деятельности. Не будет преувеличением сказать, что Нильс Бор был «един в трех лицах»: специалист-физик, философски мыслящий естествоиспытатель и самобытный, проницательный культуролог с широким общим кругозором.

Пожалуй, наиболее показательна с точки зрения темы, заявленной в заголовке настоящих заметок, статья Бора «Философия естествознания и культуры народов» (1939). Это — текст речи ученого, с которой он выступил перед собранием крупнейших антропологов и этнографов. (По стечению обстоятельств, речь датчанина прозвучала под сводами замка Эльсинора — там, где некогда, по Шекспиру, обитал пытливый и мятежный дух Гамлета). Вопросы единения наук о природе и наук о человеке, анализ философско-методологического значения принципов новой физики получили в этой статье самое рельефное выражение.

Квантовая физика, одним из отцов которой являлся Нильс Бор, еще в конце первой трети XX века осознала необходимость перехода «от классического к неклассическому» и совершила его. Это стало типичной ситуацией в развитии всех основных сфер культуры XX века, с теми или иными вариациями по срокам, темпам и конкретным формам преобразований. В атомной физике указанный переход диктовался как бы самой специфической реальностью, на уровень которой вышли экспериментаторы, он демонстрировал свою непреложность, становясь почти осязаемым. В этом обстоятельстве заключается особая ценность квантовой теории вообще, и боровского принципа дополнительности в частности, для формирования новой, неклассической научной картины мира, а также неклассического стиля мышления в гуманитарных науках.

Каково же не сугубо физическое, а более общее, философско-методологическое значение принципа дополнительности? Можно попытаться ответить на этот вопрос, опираясь на работы самого Н. Бора, написанные, кстати, именно в таком духе.

В классической физике объект достаточно определенно обособлен, отграничен от среды, он относительно самостоятелен. Объект же субатомной физики, напротив, очень тесно связан с окружающими условиями, с конкретной ситуацией. В частности, взаимодействие микрообъекта с данным измерительным прибором изменяет состояние первого, и этим невозможно пренебречь. В результате в одном эксперименте может быть выявлена лишь одна из

«классически сопряженных констант» (пространственно-временная координата или количество движения, импульс), причем существует запрет на точное измерение другого, сопряженного параметра в том же самом опыте («соотношение неопределенностей» Вернера Гейзенберга). «Или-или».

В онтологическом, бытийном плане сказанное свидетельствует о следующем. Природа физических объектов на квантовом уровне являет себя лишь фрагментарно, «по частям». Измеренные параметры могут быть полярны по своему характеру (пример — природа света: «корпускулярно-волновой дуализм»). Но, несовместимые на уровне явлений, такие «фрагменты» все же принадлежат некой единой сущности, правда, двуликой, как Янус<sup>1</sup>. Природа микрообъектов, да и только ли их природа? — своеобразно парадоксальна.

Общепринятые в классической науке разграничение и противоположение объекта — субъекта познания, в квантовой механике обнаруживают свою ограниченность. На субатомном уровне взаимодействие субъекта с объектом не может быть непрерывным (как это молчаливо подразумевалось в классической физике); благодаря наличию кванта действия (дискретность) в ходе взаимодействия раз за разом возникает «принципиальная неконтролируемость обратного воздействия» микрообъекта на прибор<sup>2</sup>. При утрате наблюдателем контроля за состоянием элементарной частицы разделительная линия между ними теряет не только свою четкость, но и принципиальную правомерность. Обобщая подобные факты разрушения объект-субъектной оппозиции в различных областях познания и практики, Бор часто повторял мудрый завет древних: «никогда не забывать, что в драме бытия мы являемся одновременно и актерами, и зрителями» (429)<sup>3</sup>.

Невозможность при любых заданных условиях четко локализовать микрообъект в пространстве и времени, одновременно измерив его энергетические характеристики, означает фактическое ис-

---

<sup>1</sup> См. замечания в кн.: *Де Бройль Л.* Революция в физике. М.: Госатомиздат, 1963. С. 185–188.

<sup>2</sup> М. Э. Омельяновский отмечает факт исчезновения данного мотива из аппарата поздней статьи Бора «Квантовая физика и философия» (1958). (См.: *Бор Н.* Избр. науч. труды. В 2-х тт. Т. 2. М.: Наука, 1971. С. 645). Факт любопытный, заслуживающий специального рассмотрения, но, на взгляд автора этих строк, относящийся скорее к способу изложения, чем к изменению существа взглядов Н. Бора.

<sup>3</sup> Здесь и далее цифры в скобках означают ссылку на страницу упомянутого ранее издания: *Бор Н.* Избранные научные труды. В 2-х тт. Т. 2. М.: Наука, 1971.

чезновение *представлений* о нем. Такому «кризису наглядности» сопутствует также «кризис однозначности», т. е. определенности в характеристике состояний микрообъектов. Это касается и предсказания будущих физических событий: оно больше не опирается на «классический идеал причинности» и приобретает вероятностный (ансамблевый) характер. В гносеологическом, познавательном плане субъект оказывается перед исключительно трудной задачей синтеза альтернативных (раздельно полученных) и трудносовместимых данных о микрообъекте. Возможно ли вообще согласовать их в единой картине? Синтез возможен, считает Бор, но лишь при условии выхода за пределы традиционных представлений, утвердившихся в классической физике, и применения ненаглядных, условно-символических средств квантовой механики.

Общие гносеологические уроки выхода из данной проблемной ситуации заключаются в следующем. Необходимо, не страшась кажущейся несовместимости «фрагментов» полученных знаний об объекте (а в традиционной, старой физической картине мира они действительно несовместимы), идти к новому образу действительности, как *парадоксального единства*. Аналитическое «или — или» должно перерасти в синтетическое «и — и». Из двух, казалось бы, несовместимых истин образуется третья истина, высшая, но не сглаживающая полярность первых двух, а принимающая в себя их обе, как равно необходимые компоненты исчерпывающего знания об объекте. Именно такое свободное, «либеральное» единство противоположностей выражает боровский принцип дополнительности.

«Принцип дополнительности проделывает колоссальную (хотя и внешне незаметную) работу в современном сознании и мышлении по их переводу на многомерные основы»<sup>1</sup>, — справедливо отмечает В. Алтухов. С этой точки зрения, нет и не может быть «единственно верного учения», или одной «истинной теории» сложного объекта, заведомо исключаящей другие, альтернативные.

Принцип дополнительности Бора значительно расширяет наши представления о формах проявления диалектического противоречия. Нередко комплементарность сторон познавательной модели приобретает (как в теории света) острейшую форму, характерную для *парадокса*. У комментаторов трудов Бора вполне оправданно возникают аналогии между принципом дополнительности и диалек-

<sup>1</sup> Алтухов В. Введение в многомерный мир / Свободная мысль, 1993. № 8. С. 11.

тическими *антиномиями* Иммануила Канта. (Пример — антиномия эстетического вкуса: «Каждый имеет свой вкус»; и все же: «О вкусе можно спорить»). «При разрешении той или иной антиномии дело идет... о возможности того, что два по видимости противоположных друг другу положения на самом деле не противоречат друг другу, а могут сосуществовать», — пишет Кант, добавляя в духе агностицизма: «хотя объяснить возможность их понятия выше нашей познавательной способности». Но главное для него в том, что «оба, по видимости противоречивые, основоположения соединимы: *оба могут быть истинными*; а этого и достаточно»<sup>1</sup>.

В содержание боровского принципа дополнительности необходимым элементом входит *критичность* по отношению к неявным предпосылкам познавательного процесса, выявляющим на определенном этапе свою неуниверсальность и требующим преодоления. Так, в классической физике «само собой разумеющейся» предпосылкой был принцип бесконечной делимости энергии. Прогресс квантовой физики обнаружил, что, по существу, все краеугольные понятия и принципы классической физики являются своего рода идеализациями реальности и, следовательно, имеют границы своей применимости.

«Кризис наглядности» в квантовой физике, однако, не должен привести, по Бору, к полному отказу от наглядных физических представлений. Хотя бы потому, что наглядными образами насыщен *язык*, на котором экспериментатор только и может сообщить другим результаты своих опытов. Ведь основной словарный состав языка формируется в повседневной жизни, на основе обыденных представлений.

Точно так же не может быть речи о полном отказе в квантовой механике от классических физических понятий. Микрообъекты со своими специфическими свойствами существуют в общем контексте с макрообъектами, и их полное описание, соответственно, возможно только на обоих «языках» вместе. Здесь принцип дополнительности работает также и в диахроническом плане: для выражения новой реальности нужен новый «язык», но он неотделим от традиционного, «старого». Два различных этапа культуры, породивших ту и другую системы понятий, «смотрятся» друг в друга, ведут некий «диалог». Подобная ситуация делает возможным и необхо-

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения в 6-ти тт. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 361.

димым применение в такой фундаментальной естественной науке, как физика, методов *герменевтики* (интерпретация смысла, «археология» культурных напластований и др.), обычно используемых в гуманитарных науках<sup>1</sup>.

Обосновывая принцип дополнительности, Бор сознательно искал и находил аналогии тому, что имеет место в субатомной физике, в самых различных областях человеческой культуры и познания. Однако, дело отнюдь не сводилось к подтверждению универсальности данного принципа и приведению ярких примеров, иллюстраций. Фактически автор принципа дополнительности намечал, исходя из него, новые перспективные исследовательские подходы и программы как в смежных, так и в весьма отдаленных областях науки и культуры.

Так, комплементарность причинно-механического и телеологического объяснений он считал важной характеристической чертой биологической науки. В области психологии отношения дополнительности существуют, полагал Бор, между инстинктивно-бессознательным и интеллектуально-волевым началами психики. Где есть одно, нет другого; чтобы проявить первое, необходимо подавить второе, и наоборот; и все же, несмотря на столь различную природу, обе эти полярные сферы находятся в единстве, взаимодействуют, «высвечивают» друг друга (тому подтверждение — практика психоанализа).

Большое внимание уделил Бор анализу проявлений принципа дополнительности в области языка. Знаменательно, что такой крупный лингвист, как Р. О. Jakobson, принял эту идею в качестве руководства к действию, стал единомышленником и отчасти даже сотрудником датского физика в осмыслении принципа дополнительности, в его пропаганде, в единении на этой основе естественных и гуманитарных наук<sup>2</sup>.

Дополнительным виделось Бору и соотношение искусства с наукой. Оба они, по его убеждению, причастны познанию. Оба стремятся познать истину. Однако, каждому из них открываются разные ее аспекты. Наука на опытной основе, но понятийно-логическими средствами постепенно создает объяснительную модель реальности. Искусство же есть дело интуиции отдельного человека, и оно

<sup>1</sup> См.: Панченко А. И. *Философия, физика, микромир*. М. 1988. С. 154–156.

<sup>2</sup> См. об этом в кн.: Jakobson Р. *Избранные работы*. М. 1985. С. 363, 364, 374, 397–400, 403–404.

связано со стремлением охватить истину целостно, помимо логического анализа предмета (мира), со стремлением передать целостность некоторого сложного эмоционального состояния, чувства. «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа» (493).

Наконец, сквозь призму принципа дополнительности воспринимал Бор взаимоотношения культур разных народов. Он выступал как против самоизоляции в этой сфере, так и против пренебрежения самобытностью других народов, высокомерного суждения о них по ценностным меркам собственной, привычной культурной среды. Глубинную основу дополнительности человеческих культур как реального факта и как идеала, к которому следует стремиться, ученый видел в том, что «каждая такая культура представляет собой гармоническое равновесие традиционных условностей, при помощи которых скрытые потенциальные возможности человеческой жизни могут раскрыться так, что обнаружат новые стороны ее безграничного богатства и многообразия» (287).

1995

## ОПЫТЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ

(ПРЕКРАСНОЕ, ГАРМОНИЯ, ДИСГАРМОНИЯ, ПЕРЕЖИВАНИЕ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ, МОТИВИРОВКА В ИСКУССТВЕ)

**Прекрасное** — эстетическая категория, обобщающая предметно-чувственные выражения упорядоченности, организации и совершенства в различных сферах бытия (природе, обществе, творческой деятельности человека, произведениях искусства), которые стимулируют неутилитарное, бескорыстное отношение к ним субъекта и возникновение их положительной эмоциональной оценки — чувства прекрасного. В теории (как и в обыденном словоупотреблении) придается определенное значение различию между красотой и прекрасным. Обычно их разграничивают либо по степени интенсивности единого для них эстетического качества (прекрасное — высшая ступень или концентрация красоты), либо по уровню, мере сложности квалифицируемых объектов: прекрасное — предикат лишь объектов высшей сложности (как-то: человек, художественные произведения и т. п.); красота — более «внешнее» по набору признаков

понятие, но зато и более универсально применимое. Эстетический антипод прекрасного — безобразное.

Сущность, природа прекрасного — одна из сложнейших философско-теоретических проблем, имеющая под собой более чем двухтысячелетнюю историю осмысления и множество вариантов своего решения, но пока что не получившая единого, общепризнанного концептуального освещения и объяснения.

Основные представленные в эстетике типы учений о прекрасном могут быть обобщены в виде следующих принципиальных методологических ориентаций. 1) *«Натуралистические» теории и концепции*, наделяющие предикатом «прекрасное» сам объект и ставящие этот предикат в зависимость от наличия у объекта определённых предметных свойств (пропорциональность, симметричность, ритмичность и т. п.), так что прекрасное в естественной природе, например, существует совершенно независимо от человечества, от контекста культуры. (Иное дело — восприятие такого прекрасного: оно, конечно, продукт общества и культуры, а потому — исторично, вариативно.) 2) *«Социоцентрические» теории и концепции*, усматривающие в прекрасном всего лишь предметное воплощение, закрепление (по сути — знаковое) определенного общественного содержания (например, суммарной полезности объекта для человека). Древнейшей исторической почвой и эпистемологической моделью такого типа объяснений можно признать эпоху господства мифологического сознания, характерной особенностью которого был «универсальный символизм». Другой аналог — меновая стоимость товара, являющего собой предметное воплощение общественного отношения. Для социоцентрических концепций типично более или менее радикальное обесценивание предметно-чувственного «субстрата», «материала» прекрасного и, соответственно, возведение субъекта — общества — в ранг истинного творца красоты. 3) *Синтетические, объект-субъектные концепции*. Типологически к ним относятся, в частности, все ценностные теории красоты. Однако на деле в них часто преобладает, доминирует либо полюс объекта, либо полюс субъекта. В первом случае такие аксиологические теории сближаются с «натурализмом», во втором — с «социоцентризмом». Предпочтительнее в данном отношении, так сказать, «равновесные» объект-субъектные концепции. Их существенный отличительный признак — признание объективно-предметной основы прекрасного, которая становится собственно эстетическим феноме-

ном лишь в специфическом взаимодействии с активностью (перцептивной, творческой) исторически сформированного, культурно развитого субъекта. Ахиллесова пята «социоцентризма» — опасность полного релятивизма — устраняется здесь, во-первых, признанием объективного «носителя» красоты (или «объективных предпосылок» прекрасного), а во-вторых — указанием на обусловленное материальной практикой становление и развитие объект-субъектного отношения как эстетического.

Система факторов и связей, опосредующих эти два ряда — онтологию прекрасного, с одной стороны, и его феноменальные, собственно эстетические проявления, с другой, — пока еще не описана современной наукой со всей необходимой полнотой и логической строгостью. Добиться этого — актуальная задача современной теории прекрасного. На роль атрибутивного признака прекрасного, либо его носителя, в разных теориях чаще всего выдвигаются (порознь или в различных сочетаниях): пропорциональность, гармония, целесообразность, мера, совершенство, «выразительность содержательной формы» (в пределе — выразительный символ, знак), «жизнь» и некоторые другие аспекты и свойства бытия. Каждое из подобных решений имеет свои преимущества, но и свои ограниченности, уязвимые места.

Собственно, феномен прекрасного возникает там и тогда, где и когда объект эстетического отношения воспринимается как своеобразная предметно-чувственная «самоценность». Для возникновения чувства красоты огромное значение имеют такие личностно-социальные способности воспринимающего субъекта, как эмоциональная культура, вкус, сформированность и характер эстетического идеала, выполняющего критериально-эталонную функцию, и др.

Эстетическая практика и теория выявляют связи прекрасного с моральным добром, с истиной познания и бытия. Связи эти, однако, могут быть не только прямыми и наглядно-очевидными, но и сложно опосредованными, а иногда могут даже приобретать характер парадокса («красота зла», «соблазн симулякра» и т. п.).

Приверженцы новых, неклассических форм искусства еще в начале XX в. заявляли, и с еще большей уверенностью констатируют сейчас, что «современное искусство раздружилось с красотой, прекрасным». Уходит в прошлое односторонний, обедняющий палитру эстетических ценностей и оценок «прекрасноцентризм». Тем не менее, и в условиях новой, во многом кризисной, катастрофиче-



ской эпохи категория прекрасного продолжает оставаться важным методологическим инструментом и ориентиром для современной эстетической теории и практики.

2000

**Гармония** (от греч. *ἀρμονία* — скрепление, согласованность) — соразмерность частей, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое. Понятие гармонии приложимо к различным сферам объективной реальности и жизни духа; оно многогранно в своей сущности и сопровождается богатством интерпретаций, смысловых оттенков. Различают гармонию материально-вещественную и идеально-духовную; «явную» и «скрытую» (Гераклит), т. е. воспринимаемую непосредственно или же опосредованно, «внутренним взором». Впервые осмысленная на материале музыки (пифагорейцы), гармония и в настоящее время особенно значима для эстетики, для объяснения природы эстетических и художественных явлений. Гармония как эстетическая категория применима не только к характеристике объекта, но и к анализу других сторон субъект-объектного отношения, а также их взаимосвязей и взаимодействий.

Понятие гармонии выражает такой характер протекания процессов и такой уровень (способ) организации объектов, который обусловлен объединением составляющих их различных и противоположных элементов по принципу взаимного, или «дополнительного», соответствия. Как следствие, проявлением гармонии выступает такое напряженное «единство в многообразии», при котором элементы целого сочетаются без подавления одних другими, «свободно», а развитие приобретает неискаженный (внешне и внутренне), органичный, ускоренно-эффективный характер.

Единство различий и противоположностей — атрибутивный признак гармонии, но степень их сближения и соединения может быть весьма различной. Гармоническое соотношение элементов может означать: 1) их совместимость в принципе, «на пределе возможного» — на пределе реальном или кажущемся; 2) адекватность сторон друг другу в смысле их «равновесия», «паритетности»; 3) оптимальность их сочетания как некой «нормы»; 4) идеальное соответствие, или совершенство; 5) взаимодополнительность как полноту различий, «всесторонность»; 6) взаимодополнительность как корреляцию или комплементарность элементов, свойств; 7) коли-

чественно, математически исчислимое соответствие — пропорциональность; 8) сплав, «смешение» различий, противоположностей в едином новом качестве (как, например, смешение синего и белого цветов в голубом).

Гармония может быть простой, даже элементарной, легко обнаруживаемой («правильность»), но она может быть и весьма сложным единством, состоящим из иерархии подсистем. Суть гармонии конкретизируется во множестве частных принципов (соподчинение, соразмерность, уравниженность, или симметрия, повторяемость, или ритм, и др.). Одни из них (как в целом, так и в подсистемах) могут соблюдаться, другие же нарушаться.

Таким образом, гармонические единства могут включать в себя в качестве подчиненных моментов элементы дисгармонии. Так возникают динамические модификации, или разновидности, гармонии. Их восприятие предполагает высокий уровень перцептивной культуры и активности субъекта восприятия. Опыт философской теории и эстетической практики подтверждает фундаментальное значение категории гармонии для обеих этих культурных сфер, для человеческого бытия в целом.

2000

**Дисгармония** (от греч. *δυσ* — приставка, обозначающая отрицание, и *αρμονία* — скрепление, согласованность) — философская и общенаучная категория, оппозиционная по отношению к категории *гармонии*, т. е. фиксирующая различные степени ее нарушения в процессах и объектах как физического мира, так и духовной жизни. Категория «дисгармония» выполняет важную методологическую роль в биологии, социологии (как инструмент выявления патологий, девиантных форм поведения и других аномалий — на фоне определенной биологической или социокультурной нормы), а также в *эстетике*, где чувственно-выраженные отношения дисгармонии при известных условиях приобретают непосредственно эстетический характер (диссонирующие звучания и интервалы разного рода в музыке; безобразное, уродство внешнего облика человека и т. п.). В эстетической науке категория дисгармонии используется не только при анализе некоторых специфических объектов эстетического отношения (их онтологической основы, прежде всего), но и исторически изменяющихся средств художественной выразительности, переживания отступлений от устоявшихся норм восприятия

и т. п. Любая реальная гармония рано или поздно разрушается, переходя в дисгармонию, которая, в свою очередь, включает в себе две противоположные потенции: либо дальнейшее разрушение (деструкция) данного объекта и его уровня организации (нарастание хаоса, энтропии), либо создание предпосылок для возникновения качественно нового уровня гармонии.

Осмысление роли и значения дисгармонии, эстетической в том числе, началось уже в эпоху античности. Так, древнегреческая трагедия и греческо-римская комедия открыли новые, непреходящие по значению формы культурного выражения и духовного освоения дисгармонии человеческого бытия. На этой основе сформировались эстетические категории «трагического», «комического» (впоследствии дополненные рядом других понятий — трагикомическое, драматическое, мелодраматическое и т. п.). Однако в целом и в античной, и в средневековой религиозной картинах мира понятие «дисгармония» занимало локальное и подчиненное место; доминировали идеи гармонии, совершенства божественного замысла. Особенно интенсивное образное и рациональное осмысление дисгармоний бытия и сознания относится к позднему Возрождению. В эстетически окрашенном мировосприятии эпохи романтизма проявления дисгармонии занимали уже центральное место — безобразное, комическое и гротесковое начала, парадоксальные феномены «красоты безобразного», конфликты эстетического и нравственного в личности, общественной жизни. На новом этапе универсального кризиса европейской цивилизации Фр. Ницше с предельной экспрессией заявил о нераздельности гармонии и дисгармонии в жизни и в искусстве, их взаимопереходах, указав, что игнорирование или искусственное сдерживание проявлений дисгармонии ведет к вырождению самой гармонии и красоты. Отсюда его девиз возрождения в новом искусстве древнего «дионисийского» начала, более того — доминирования последнего над началом гармоническим, «аполлоническим». Дискуссия вокруг составляющих ницшевской программы «утверждения дисгармонии» продолжается до сих пор.

Оппозиции «гармония — дисгармония» и «эстетическое утверждение — эстетическое отрицание» не вполне симметричны. Поэтому некорректно соотносить проявления дисгармонии лишь с негативными эстетическими феноменами — безобразным, низменным и т. д. Как показывает опыт музыкального развития, чувственно данная и культурно освоенная дисгармония необходима для выражения

противоречий духовного мира и со временем переживается в позитивном ключе, вызывает эстетическое наслаждение. Но и дисгармония еще «неосвоенная», поисковая и антидогматично-эпатирующая имеет иногда свое оправдание. «В дисгармонии всегда кроется неудача», — пишет, имея в виду такие ее проявления, английский философ А. Уайтхед. Но при этом делает характерное уточнение: «Однако даже дисгармонию можно предпочесть чувству медлительного повторения в параличе общей анестезии или в пассивности, которая ей предшествует. Совершенство на низком уровне стоит ниже несовершенства, полученного в стремлении к более высоким целям»<sup>1</sup>. Категория дисгармонии играет одну из ключевых ролей в объяснении таких парадоксальных социокультурных и эстетических феноменов, как «демонизм», «мрачное величие», «красота зла» и т. п.

Дисгармония, а не только ее противоположность — гармония, имеет фундаментальное значение в общей симфонии бытия. Но признание этого факта не тождественно односторонней апологии дисгармонии. К сожалению, такая тенденция содержится в некоторых современных философско-эстетических концепциях. Дисгармония не устраняет из мироздания гармонию, гармонию идеала в том числе. Впрочем, справедливо и обратное: совершенство, гармония идеала не исключает присутствия в нём элементов неизбежной, живой дисгармонии.

2000

**Переживание эстетическое** — базисный уровень эстетического сознания человека, исходное и конечное звено всех видов полноценной эстетической деятельности. Оно не тождественно ни реальным жизненным, ни элементарным эстетическим чувствам (удовольствие — неудовольствие, приятное и др.). Это — чувства высшего уровня, одухотворенные, культивированные в процессе общественно-исторического развития. Огромную роль в их становлении сыграл и продолжает играть эстетический опыт искусства.

Эстетическое переживание имеет сложное внутреннее строение. Соотнесенность с определенными объектами — реальными или идеальными — составляет его предметно — смысловой аспект. Содержательное наполнение эта сфера получает через представления и (или) знаки, создаваемые творческой силой воображения. Одно-

---

<sup>1</sup> Уайтхед А. Избр. работы по философии. М., 1990. С. 668.

временно оно содержит в себе оценочное отношение к объектам. Ценностный (аксиологический) аспект связывает его с эстетическими нормами, художественным вкусом и эстетическим идеалом.

Эстетическое переживание есть форма культурного освоения как предметов природного и социального мира, так и стихии жизненных чувств. Основным способом собственно эстетического овладения ими является неутилитарное, «умное» их переживание сразу в двух измерениях: целостности и внутренней противоречивости. Диалектикой единства и многообразия, созвучий и контрастов проникнуты все виды эстетического переживания (чувства красоты — безобразия, возвышенного — низменного, трагического, комического и др.). Оно вбирает в себя и переплавляет в новое качество другие человеческие чувства и эмоции — познавательные, нравственные и т. д.

2001

**Мотивировка в искусстве** (от фр. *motiver* — мотивировать, обосновывать, приводить доводы, основания) — совокупность связей и опосредствований отдельного компонента произведения искусства, которые обуславливают его функционирование в составе художественного целого. Под мотивировкой понимается также соответствующий аспект мастерства автора, выражающийся в его способности подчинить любой элемент произведения искусства художественной целесообразности. Отсюда вытекает специфический критерий оценки элементов художественного произведения (они воспринимаются либо как имеющие мотивировку, либо как «немотивированные»).

В качестве мотивировки (основания) художественного элемента может выступать некоторый предметный контекст, выделяемый внутри произведения искусства (например, поступок персонажа мотивирован характером и обстоятельствами; выход или уход актера со сцены — определённым поворотом действия). Это предметно-событийная мотивировка («фабульная», «психологическая», «социальная» и т. д.), которая исследовалась уже в «Поэтике» Аристотеля, хотя и без употребления самого термина. (Понятие «мотивировка» утвердилось в эстетике лишь с начала XIX века). Предметно-событийная мотивировка всегда подчинена эстетическим задачам, соответствует принципам того или иного художественного, творческого метода, стиля.

В более общем смысле любой элемент художественной структуры произведения искусства обоснован той функцией, которую он выполняет в составе целого. Это функциональная (или «композиционная») мотивировка, понятие которой начало складываться в эстетических спорах 20-х гг. XX века.

Обобщением этих двух аспектов мотивировки служит принцип мотивированности любого элемента художественной формы выражаемым содержанием, его функцией в составе целого.

В то же время в искусстве большую роль играет момент относительной немотивированности элемента художественного целого. В известной мере предметно-событийная немотивированность — сюжетные «тайны», «алогизмы» в развитии характера и т. д. — стимулирует активность воспринимающего сознания. Обычно моменты подобной немотивированности в искусстве в конечном итоге снимаются благодаря их включенности в содержательный контекст произведения, а также ввиду осмысленности их восприятия. Исключение в этом отношении составляют некоторые направления искусства модернизма (например: дадаизм, искусство абсурда и др.).

При семиотической интерпретации произведения искусства нельзя не учитывать частичную немотивированность означающего по отношению к означаемому (тишина в музыке передается звуками; динамика в изобразительном искусстве — средствами статики и т. д.). Благодаря этому перед художником открывается широкий простор в выборе средств для выражения эстетического содержания.

1989

## О «МЕЛОДРАМАТИЧЕСКОМ»

Эстетика впервые вошла в круг философских наук как наука о чувстве, чувственном познании, что отразилось и в ее наименовании. Некоторым мыслителям, однако, эта область казалась недостойной философского рассмотрения. Поэтому «крестному отцу» новой науки А. Баумгартену приходилось сочетать искусство защиты с искусством убеждения и контрнаступления. «Против нашей науки может быть выдвинуто возражение..., что недостойны философов и находятся вне круга их интересов ощущения, фантазия, расстройства чувств и т. д., — писал он. — Отвечаю: ...философ — человек среди людей, и нехорошо, если он упускает из виду столь

значительную часть человеческого познания»<sup>1</sup>. С тех пор область чувств, эмоций давно признана важной составной частью человеческой культуры вообще и эстетической в частности, а сфера эстетических эмоций ныне по праву входит в предмет эстетики, разумеется, далеко не исчерпывая его.

Эстетические чувства прекрасного и возвышенного, трагического и комического и т. д. сформировались исторически, в ходе освоения человеком в его практической деятельности и в искусстве соответствующих объективных качеств природной и социальной действительности. Этот процесс ни в одну историческую эпоху не может считаться завершенным. И здесь важную, весьма симптоматичную роль играет возникновение и развитие новых художественных жанров и форм. Оно свидетельствует об освоении искусством новых граней эстетического многообразия мира, о расширении самой сферы эстетических чувств и эмоций.

Начиная с XVIII века развитие искусства было ознаменовано бурным утверждением в нем мелодрамы и ряда других жанров (в частности популярной романистики), в которых широко представлено мелодраматическое начало.

Вопрос о роли и значении мелодраматического начала в искусстве всегда с особой остротой встает там и тогда, где и когда одним из важных факторов развития культуры выступает массовый потребитель искусства со своими заботами, желаниями, чаяниями, с присущим ему эмоциональным миром.

Именно такой реципиент вышел на историческую арену и властно заявил о себе в сфере художественной культуры в конце XVIII века, в период Великой французской буржуазной революции. Одним из проявлений указанного процесса был, например, бурный рост так называемых «театров бульваров» — театров парижских предместий, зрителями которых являлись представители самых широких социальных низов. Этот факт большого социального значения потребовал новой постановки ряда кардинальных эстетических проблем, и прежде всего проблемы народности искусства. Весьма злободневным стал вопрос о сближении профессионального искусства с народом, о создании такого искусства, которое разговаривало бы с массой на языке, доступном ей, отвечающем ее состоянию и уровню эстетического развития. Возникновение мелодрамы и неко-

<sup>1</sup> Baumgarten A. G. Aesthetica. Traiecti. I. Chr. Kleyb, 1750. P. 3.

торых других демократических жанров искусства и было ответом на эту общественную потребность. Теоретически проблема сближения искусства с широкой народной массой впервые была разработана идеологами Просвещения — Руссо, Мерсье и другими.

«Роман и мелодрама возникли в XVIII столетии, и расцвет их падает на первую половину XIX века, таким образом, их развитие совпадает с возникновением и развитием «национально-народных» сил во всей Европе»<sup>1</sup>, — писал А. Грамши. Жанр мелодрамы в своей «классической» форме зародился на подмостках парижских «театров бульваров». Наиболее известных представителей ранней мелодрамы — Г. де Пиксерекура, Л. Ш. Кенье и Кювелье де Три — называли «Корнелем, Расином и Кребильоном бульваров». «Я пишу для тех, кто не умеет читать», — говорил Г. де Пиксерекур. Французская мелодрама того периода часто выражала социально-критический и героический пафос, хотя и мелкобуржуазно-ограниченный.

Неслучайно и то, что второй «пик» интереса к мелодраматическому в искусстве приходится на период вызревания революционной ситуации в ряде стран Европы в начале XX века, период, завершившийся в нашей стране победой Октябрьской революции. Здесь снова, но уже на иной социальной основе встал вопрос, с одной стороны, о приближении искусства к народу, а с другой — о тяге самого народа к искусству, эмоционально наиболее близкому ему. С программой революционного обновления и практического использования мелодраматических жанров в этот период выступили такие крупные представители социалистического искусства и культуры, как Р. Роллан, А. Луначарский, М. Горький, А. Блок. «Если современная мелодрама, — писал еще в начале века Р. Роллан, — отдаваемая в руки первому попавшемуся писаке, впадает в убожество, то виноваты в этом сами драматурги. От них зависит облагородить театр... Нет труднее и возвышеннее задачи, чем создать истинно поэтическую мелодраму»<sup>2</sup>.

Демократизация культуры и искусства после Октябрьской революции 1917 года вызывала у руководителей культурной политики Советского государства не только естественное удовлетворение, но и серьезную озабоченность. Их беспокоило качество того искусства, к которому приобщались разбуженные революцией широкие народные массы.

<sup>1</sup> Грамши А. О литературе и искусстве. М., 1967. С. 113.

<sup>2</sup> Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти тт., т. 14. М., 1958. С. 243.



Характерный штрих: в 1920 году, выступая с докладом по вопросам художественной культуры на сессии ВЦИК, А. В. Луначарский воскликнул (это восклицание взял на заметку присутствовавший на заседании В. И. Ленин): «Вся Россия... играет, и это приводит меня в ужас... нужно уберечь это большое любительское дело, идущее из масс, от тлетворного влияния халтурщиков»<sup>1</sup>.

Таким образом, вопрос о мелодраматическом в искусстве — одна из граней обширнейшей проблемы: «искусство и народ», «искусство и массы».

Развитие мелодраматических жанров объективно поставило перед эстетикой вопрос о теоретическом обобщении этих своеобразных художественных явлений и об углубленной разработке адекватных им понятий и категорий. Но сейчас тщетно стали бы мы искать разъяснения содержания понятия «мелодраматическое» в энциклопедиях, словарях и справочниках. С общеэстетических позиций это понятие специально никогда не исследовалось, хотя своего рода заявка на его исследование содержалась в статье С. Д. Балухатого «К поэтике мелодрамы» (1927), в ее заключительной главе под названием «О мелодраматизме». Рассмотрев типологические черты этого жанра на материале поздней, эпигонской мелодрамы из репертуара русского театра конца XIX века, С. Д. Балухатый сделал интересную попытку раскрыть содержание мелодраматизма в искусстве путем анализа запросов и идеалов того «мощного зрительского слоя», который был потребителем и вдохновителем мелодраматического искусства в дореволюционной России. Статья С. Д. Балухатого ценна стремлением охарактеризовать мелодраматизм обобщенно, как явление, хотя и с вполне определенной, конкретно-исторической привязкой<sup>2</sup>.

На пути к обобщенной теоретической постановке и разработке вопроса о мелодраматическом встает ряд затруднений и препятствий, которые необходимо преодолеть.

Так, иногда считают, что мелодраматическое впечатление, чувство мелодраматизма возникает только при восприятии художественных произведений, созданных в жанре мелодрамы; анализ же этого жанра — частное дело теоретиков тех видов искусства, в которых он представлен. Что ж, теоретики драмы, театра, кино, телевидения в последние годы активно ведут разработку теории жанра

<sup>1</sup> См.: В. И. Ленин о воспитании и образовании. М., 1973. С. 554.

<sup>2</sup> См. сб. Поэтика, вып. 3. Л., 1927.

мелодрамы каждый на своем специфическом материале. В результате же становится особенно очевидной необходимость углубленного осмысления не только общей теории жанра, но и самого понятия «мелодраматическое».

Теоретикам искусства удалось выявить важную закономерность: эстетика мелодрамы оказалась способной к диффузии, к проникновению в другие жанры искусства (трагедию, психологическую драму и др.), к слиянию с этими жанрами<sup>1</sup>. Стали даже раздаваться голоса, что с точки зрения современного искусства существование чистой мелодрамы — вообще анахронизм, что ныне она может существовать только в «превращенной», диффузной форме. С последним утверждением мы бы не спешили согласиться. Но сам повод для такого суждения весьма красноречив.

Мелодраматическое начало присутствует не только в перечисленных выше видах искусства. Оно проявляется и в музыке. Можно с полным правом говорить, что в конце XVIII и на протяжении всего XIX века мелодрама оплодотворяла развитие оперы. Не случайно крупнейший представитель итальянской мелодрамы П. Метастазιο снискал славу «короля оперных либреттистов XVIII века». В основе многих классических оперных произведений («Сорока-воровка» Россини, «Травиата» Верди и др.) лежат мелодраматические образы и сюжеты. Современные композиторы также находят благодатный материал для создания опер и балетов в произведениях драматургов, тяготеющих к жанру мелодрамы. Как отметил в свое время Ю. Н. Тынянов, мелодраматическая тональность органична для старинного русского романса. Мюзикл также считается разновидностью мелодрамы.

Мелодраматический стиль существует в исполнительском искусстве и даже в режиссуре. Мелодраматическое начало, несомненно, присутствует также (не всегда выявляемое, однако, критикой) в поэзии и прозе, в живописи и декоративно-прикладном искусстве.

Отсюда следует, что мелодраматическое начало давно и далеко вышло за пределы собственно мелодрамы, став характерной гранью содержания искусства в целом. В силу этого меняется и статус понятия «мелодраматическое». Из частного искусствоведческого понятия оно все больше превращается в понятие обще-

---

<sup>1</sup> Теоретики кино, например, пишут о «превращениях» мелодрамы, о её свойстве выступать «провокатором» высоких жанров (см. *Фрейлих С.* Золотое сечение экрана. М., 1976, и др.)

художественное. И поскольку эстетика есть одновременно общая теория искусства, «философия искусства», имеющая определенные методологические обязанности по отношению к искусствоведению, на достижения которого она в свою очередь опирается, постольку общетеоретический анализ понятия «мелодраматическое» составляет, на наш взгляд, ее прямую задачу.

Другая трудность на пути изучения указанной проблемы заключается в следующем. Нельзя не признать, что исторически за термином «мелодраматическое» закрепилось негативное значение. Такое словоупотребление находит свое объяснение в истории исходного понятия мелодрамы. Уже в первый период своего существования (вторая половина XVIII — первая треть XIX века) мелодрама, возникшая как средство удовлетворения запросов широкого демократического зрителя, третировалась противостоящей ей эстетикой классицизма как низкий жанр. (Эта традиция, кстати, в силу разных причин продолжает существовать и поныне). После поражения буржуазных революций 1848 года в Европе, на западноевропейской, а затем и американской сцене (на русской — в меньшей степени) на долгое время утвердилась буржуазно-охранительная и мещански-филантропическая по своему социальному духу, примитивно-ремесленная в художественном отношении мелодрама. Об этой мелодраме не иначе как с глубоким презрением отзывались К. Маркс и Ф. Энгельс. Ее справедливо третировали передовые деятели русской культуры XIX века В. Г. Белинский, Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский. Жанр мелодрамы знал, впрочем, не только спады, но и подъемы, у него были свои достижения; но это не могло изменить сложившейся негативной окраски термина «мелодраматическое».

В полном согласии с этой традицией некоторые современные авторы также настаивают на том, что мелодраматическое — синоним безвкусицы<sup>1</sup>. Однако негативное истолкование этого термина все больше вступает в противоречие с живой практикой искусства. Идеино и художественно трансформированные, разновидности мелодраматических жанров заняли значительное место в искусстве. Целый ряд относящихся к ним произведений по праву получил широкое общественное признание.

---

<sup>1</sup> См.: *Кагарлицкий Ю.* Что же такое мелодрама? / *Театр*, 1962. №8; *Оснос Ю.* В мире драмы. М., 1971, и др.

На этой основе во второй половине 1950-х годов в отечественном искусствознании начался пересмотр однозначного отношения к жанру мелодрамы и понятию «мелодраматическое». В новой ситуации, отмечает И. Шилова, «не слишком отчетливое, чаще всего синоним слезливого, слащавого или ходульного, ложно значительного, это определение словно бы утратило свой смысл, свое содержание»<sup>1</sup>. Стало ясно, что термин «мелодраматическое» может наполняться в одних случаях позитивным, в других — негативным содержанием.

Признавая все благородство субъективных мотивов, которыми руководствуются решительные противники мелодраматического в искусстве, все же нельзя не отметить, что торжество негативных эмоций по отношению к мелодраматическому отнюдь не способствует проведению объективного анализа его содержания. А это тем более необходимо, что на Западе мелодраматическая продукция составляет целый пласт «коммерческого искусства», буржуазной «массовой культуры»; необходимо отчетливо уяснить, почему же такое псевдоискусство все же привлекает массу. К тому же заведомо негативная оценка мелодраматических жанров как суррогата искусства лишь внешне выглядит убийственной для них характеристикой. На деле она может стать невольным оправданием посредственности в искусстве. Действительно, если, например, любая мелодрама — это просто неудавшаяся, не дотянутая до должного уровня драма<sup>2</sup>, то придется признать, что и такая плохая мелодрама имеет право на существование в искусстве: ведь искусство любой эпохи не состоит из одних шедевров, а творческие неудачи и другие аналогичные «издержки производства» — явление, увы, неизбежное и, значит, по-своему оправданное.

Большинство исследователей сейчас выступает за более широкий, лишенный односторонности подход к проблеме, и они в целом правы. И все же, на наш взгляд, было бы неверно все заблуждения переводить на счет решительных противников мелодраматического в искусстве, а за их оппонентами признать всю полноту истины. В позиции первых есть своя положительная черта: неприятие всего вто-

<sup>1</sup> Шилова И. О мелодраме / Вопросы киноискусства. М., 1976. № 17. С. 112.

<sup>2</sup> В таком духе рассуждает, например, Ю. Кагарлицкий: «Своеобразный драматический «брак», который случается у него (у писателя. — В. К.) в «процессе производства», и есть мелодрама», — пишет он. «Присните на мелодраму... водой искусства, и она сгинет» (Театр, 1962, № 8. С. 69, 70.)

росортного в искусстве, как бы оно ни называлось и откуда бы ни возникало. Между тем, в рассуждениях вторых вопрос об «издержках», сопровождающих процесс вхождения мелодраматического в наше искусство, затрагивается весьма редко. За разговорами о перспективах развития мелодраматического начала в искусстве, о бесспорных и значительных эстетических потенциях, заложенных в нем, невольно упускается из виду, какие типы мелодрам порождаются ходом самой жизни и являются выражением нового содержания, а какие лишь многократно репродуцируют старое, причем нередко в малохудожественной, ремесленнической форме.

В отношении к мелодраматическому в искусстве иногда возникают явные парадоксы. С одной стороны, широкая общественность, пресса энергично протестуют, например, против проникновения в декоративно-прикладное искусство, а через него — в наш быт таких атрибутов дешевого мелодраматизма, как кошечки, собачки, слащавые изображения всенародно любимого поэта, заменившие дореволюционных ангелочков, и т. п. С другой стороны, некоторые теоретики искусства проявляют вызывающую удивление терпимость по отношению к мелодраматическому в дурном смысле<sup>1</sup>.

Таким образом, отношение к мелодраматическому в искусстве должно быть сугубо конкретным и диалектичным. Было бы ошибкой замечать лишь его негативные проявления. Но, с другой стороны, расширение объема понятия «мелодраматическое» за счет включения в него позитивных художественных ценностей не должно обернуться амнистией всему художественно неполноценному, посредственному в этой области.

Третье, не до конца еще преодоленное, препятствие, мешающее глубже проникнуть в сущность мелодраматического, на наш

---

<sup>1</sup> Чтобы не быть голословными, процитируем одну кинокритику — рецензию умную, тонкую, критичную, ироничную, заканчивающуюся, однако, таким фаталистически-примирительным абзацем: «И все же утверждающий, что «Прокаженная» соберет длинные очереди у билетных касс кинотеатров, пусть не сочтет себя пророком. Почему? Потому что живы наши *бабушки*, которые, думая о несчастной Стефании, проливали слезы в подушки. Потому что наши *мамы* тоже вздыхали над страницами книги Г. Мнишек. Потому что *мы* сами, пусть даже усмехаясь над собой, вспоминаем, как, к великому удивлению учительницы, вдруг роняли голову на учебник, скрывающий запрещенную и как раз поэтому такую желанную повесть, и обливались слезами. Потому что *даже наши дети*, словно своеобразный талисман прошлого, запомнят название *никудашной, но такой живучей* повести. Потому что ... некоторые, даже очень плохие мелодрамы обладают еще не выясненной силой притяжения» (Курсив мой. — В. К.) (Юргайте К. Странная встреча с прошлым // Кино. (Вильнюс), 1978, № 9. С. 21).

взгляд, таково. С позиций художника мелодраматическое начало обычно характеризуется как своеобразная творческая манера, соответствующая субъективным вкусам и устремлениям данного автора или авторов. В перцептивном плане мелодраматическое искусство есть такой художественный продукт, который вызван к жизни специфическими потребностями и интересами определенной части потребителей искусства и который способен удовлетворить эти потребности и интересы. Таким образом, мелодраматическое начало в искусстве сводится к воплощению определенного строя чувств (с одной стороны, творческого субъекта, с другой — массового реципиента). Конечно, социальная детерминированность того и другого подразумевается сама собой. Но при этом все же упускается из виду другая, гносеологическая сторона вопроса: есть ли у художественно-мелодраматического реальный предмет отображения? Существует ли в самой жизни такое содержание, которое можно назвать мелодраматическим и которому адекватен именно такой, а не иной способ обработки, подачи и восприятия?

О том, что изучение художественных эмоций без обращения к их источнику является явно недостаточным, писал еще Гегель<sup>1</sup>.

Для уяснения объективной основы мелодраматического существенное значение имеет анализ жанра мелодрамы, поскольку именно в нем соответствующее эстетическое начало получило свое наиболее яркое выражение. Здесь существует известная аналогия с соотношением категории «трагическое» и жанра трагедии, категории «комическое» и жанра комедии. Каждая из этих категорий формировалась таким образом, что сначала ее содержание получало наиболее концентрированное воплощение в определенном жанре искусства, а затем уже — и на этой основе — отображалось теорией как обобщение специфической эстетической грани мира.

Каковы же наиболее существенные черты или жанровые признаки мелодрамы? Сама постановка столь общего вопроса может показаться неправомерной. Ведь мелодрама в каждом отдельном виде искусства (в театре, кино, в телевизионных передачах и т. д.) обладает определенным своеобразием, связанным с природой данного вида искусства. Кроме того, мелодрама существует в виде целого ряда исторических модификаций, каждая из которых представляет собой, по существу, особый жанр, ибо получает свою качественную

<sup>1</sup> См. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт., Т. 1. М., 1968. С. 39, 52.

определенность под воздействием тех или других общих идейно-эстетических принципов и установок. Анализ этих конкретных художественных систем не входит здесь в нашу задачу. Однако, по нашему мнению, целесообразно выделить те элементы, из которых в различных сочетаниях и соотношениях, при различном характере смыслового наполнения и использования создавались и создаются такие системы.

Наиболее характерными для жанра (точнее, для многих разновидностей жанра) мелодрамы являются, на наш взгляд, следующие черты или признаки:

**1.** Направленность на то, чтобы оказывать воздействие прежде всего на эмоционально-этическую сферу самого широкого, массового зрителя (читателя, слушателя).

**2.** Камерность тематики, простота исходных ситуаций, близких к обыденному, житейскому опыту практически любого зрителя и потому понятных ему (любовь, взаимоотношения в семье и т. п.). Это отнюдь не исключает исторической, национально-этнографической и т. п. экзотики, если за ней просматриваются столь же структурно простые связи и отношения.

**3.** Острый «неравновесный» конфликт, где на одном полюсе — неправая сила, а на другом — несправедливо поправное, беззащитно-страдательное доброе начало, вызывающее к участию воспринимающего.

**4.** Качественная однородность характеров, достигаемая за счет их известного упрощения; моральная идеализация героев положительных и обнажение порочности героев отрицательных («злодеев»).

**5.** Доминирование моральной проблематики над социальным анализом; ограничение познания мотивировок поступков моральными качествами отдельных личностей. Простота основной художественной тенденции, находящейся чаще всего в пределах кодекса элементарных норм нравственности.

**6.** Благополучие (или же ослабленное неблагополучие) развязки, как следствие, с одной стороны, оптимизма автора (публики), хотя бы применительно к исходу данной конкретной ситуации, а с другой — недостаточного развития собственно художественных эмоций у воспринимающих, с трудом переносящих из-за этого подлинно драматическое или трагическое зрелище, для которых труднодоступен глубокий трагический катарсис. Компенсация драматизма (трагизма) развязки — драматизмом самого развития действия.

7. Характерный общий пафос произведения с выделением двух главных эмоциональных доминант: различных оттенков участия, сострадания, жалости («трогательное») и экспрессивного, драматизированного, патетического протеста против локальных проявлений несправедливости.

Разумеется, не во всех видах искусства мелодраматическое представлено в такой многообразии признаков. Например, в музыке, в исполнительском искусстве оно получает более обобщенное выражение. На передний план здесь выступает последний из перечисленных — седьмой признак: общий мелодраматический пафос и способствующие его созданию художественные средства. Говоря о поэтике сценической мелодрамы, С. Д. Балухатый фактически характеризует и нечто более общее, а именно: «эстетику мелодраматизма». «Мелодрама оперирует, — отмечает он, — ...исконными и универсальными средствами художественности (динамика, рельеф, контраст), облекая их в открытые, максимально выразительные и столь же «чистые» формы театрального действия»<sup>1</sup>. Подчеркивание, акцентирование средств эмоциональной выразительности, резкие переходы от одного крайнего средства к другому, противоположному (например, от шопота к крику) и т. д., вся эта эстетика контрастов служит характерным арсеналом мелодраматического искусства. Конечно, в каждом отдельном случае мелодраматические краски применяются с той или иной степенью целесообразности, с тем или иным чувством вкуса, меры, что и определяет характер их воздействия.

Массовый демократический потребитель искусства приносит в сферу своего общения с ним жажду ярких, сильных эмоциональных впечатлений, свежесть чувств, непосредственность. Все это находит отражение в мелодраматическом искусстве и определяет его силу. Вместе с тем, на мелодраматическом искусстве сказывается и относительная неразвитость художественных чувств и вкусов масс. Мелодраматическое искусство опирается на тот пласт человеческих эмоций, который, с одной стороны, наиболее близок к повседневному, обыденному опыту людей, а с другой — концентрирует в себе закрепленный в устойчивых чувствах нравственный и эстетический опыт многих поколений. Одной из характерных особенностей мелодраматического диапазона чувств является неприятие трагедии.

---

<sup>1</sup> Поэтика, вып. 3. С. 84.



Это, конечно, известная ограниченность. Но даже в этой ограниченности своеобразно преломляются сильные стороны народного сознания. Народ «любит бурные зрелища, — писал Р. Роллан, — но при том условии, чтобы на сцене эти бури не подавляли — как это бывает в жизни — тех героев, с которыми он отождествляет себя. Примиряясь со многим в жизни и даже отчаиваясь во многом, народ исполнен требовательного оптимизма по отношению к героям своих мечтаний, и он страдает от мрачной развязки. Значит ли это, что ему нужна плаксивая мелодрама с благополучным концом? Конечно, нет. Эта грубая ложь действует на народ, как снотворное или наркотик, способствуя, подобно алкоголю, поддержанию в нем косности»<sup>1</sup>.

Массовый потребитель искусства несет с собой сочувствие к простому человеку, к «униженным и оскорбленным» и жажду — пусть наивную — немедленного торжества справедливости.

Таким образом, мелодраматическое искусство опирается на тот слой эмоциональной сферы людей, который при всей простоте и даже элементарности его составляющих представляет огромную социальную, гуманистическую ценность.

В то же время, масса — понятие конкретное, имеющее определенный классовый состав. На известном этапе развития исторического процесса значительную ее часть составляют мелкобуржуазные слои. Доступный им диапазон чувств ограничен не только уровнем усвоенной ими культуры, но и их социальной природой. В определенные периоды истории именно мелкая буржуазия становится социальной почвой самого вульгарного и пошлого мелодраматизма.

Настоящее засилье дешевого мелодраматизма переживала в середине XIX века Германия. В рецензии на «Песни о бедняке» К. Бека Ф. Энгельс вскрыл подлинную социальную подоплеку этого худшего вида мелодраматизма. «...Единственное несчастье, — писал Энгельс, — это немецкое убожество, к теоретическим формам которого принадлежат и напыщенно-слезливый социализм, и младогерманские реминисценции Бека. Пока общественные противоречия не примут в Германии более острой формы... в самой Германии немецкому поэту надеяться особенно не на что. С одной стороны, для него невозможно выступать революционно в немецком обществе, так как сами революционные элементы еще слишком неразвиты; с другой стороны, окружающее его со всех сторон хроническое убо-

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч., Т. 14. С. 232, 233.

жество действует слишком расслабляюще, лишая его возможности подняться над ним, быть свободным от него и высмеивать его без риска самому вновь в него впасть»<sup>1</sup>.

Область человеческих чувств всегда являлась предметом и ареной борьбы противоположных социальных сил. Это относится, в частности, к трогательному чувству<sup>2</sup>, составляющему существенную сторону или часть мелодраматического. «Трогательное», несомненно, более локальное понятие, чем «мелодраматическое», но исторически именно оно чаще всего использовалось для обозначения определенной части того позитивного содержания, которое мы сейчас включаем в понятие мелодраматического.

Использование художественных форм воплощения мелодраматического различными, подчас противоположными социальными силами стало возможным не в последнюю очередь потому, что мелодраматические жанры обнаружили в процессе своего исторического развития такое свойство, которое можно назвать «легкооборачиваемостью», или адаптивностью<sup>3</sup>. Речь идет о способности мелодраматических жанров при сохранении определенного состава формальных признаков, за счет «всего лишь» небольшого смещения акцентов существенно изменять свое идейно-эстетическое качество и направленность.

Эстетика мелодраматизма имеет определенное сходство, подкрепляемое генетическими связями, с творческим методом романтизма. Но мелодраматическое начало пережило романтизм как таковой, и, обнаружив новые, до того времени скрытые эстетические потенции, получило плодотворное развитие и на почве критического реализма. Одна из лучших пьес А. Н. Островского, «Без вины виноватые», — типичная, классическая реалистическая мелодрама. Традиции реалистической мелодрамы развивал и Д. Голсуорси<sup>4</sup>. В со-

---

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., Т. 4. С. 222.

<sup>2</sup> Как отмечает Ю. Б. Боров, «развитие сентиментализма, а позже развитие буржуазной мелодрамы выдвинули на первый план такое эстетическое качество, как трогательное, и в различных эстетических системах началась разработка трогательного как эстетической категории» (Боров Ю. Б. Основные эстетические категории. М., 1960. С. 350).

<sup>3</sup> Подобная двойственность, амбивалентность присуща также, как отмечают исследователи, так называемому «черному роману» (см. Мильдон В. И. «Черный роман» как феномен буржуазной «массовой культуры» // Вопросы философии, 1976. № 6).

<sup>4</sup> См. Сокур Г. А. Д. Голсуорси и мелодрама / Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Вып. 2. Л., 1977.

циалистическое искусство мелодраматическое начало вошло сразу в двух стилевых разновидностях: героико-романтической (активными пропагандистами которой были в 1900–1920-е годы Р. Роллан, А. Луначарский, М. Горький, А. Блок) и камерно-психологической (которая получает все большее развитие в последние годы). Вместе с тем, эстетика мелодраматического может быть повернута и в сторону самого бескрылого натурализма с характерной для него установкой на максимальную бытовую достоверность, легкую узнаваемость. «Одною из причин успеха некоторых мелодрам является, — писал Р. Роллан, — та создающая полную иллюзию точность, с какою перед зрителем изображается та или иная реальная среда, ему известная: кабачок, ломбард, рынок и т. п.»<sup>1</sup>.

Среди перечисленных ранее признаков мелодрамы нет ни одного, который был бы неприемлем в принципе, сам по себе. Все дело в акцентах (и в этом тоже проявляется «легкооборачиваемость» мелодраматического). Многое зависит от компенсации утрат в одном отношении достижениями в другом. Так, даже превалирование в мелодраме нравственного пафоса над социальным аналитизмом не есть абсолютная утрата; иногда борьба за утверждение самых простых, элементарных, изначальных норм человеческой нравственности приобретает глубокий, принципиальный социальный смысл. И сейчас в мелодраматическом искусстве огромное значение имеют характер реализуемой идейно-художественной концепции, степень соответствия ее жизненному материалу, вообще, чувство меры, порой даже едва заметное отклонение, при котором данное эстетическое качество перерастает уже в нечто иное. В силу отмеченных трудностей в этой, в общем, процветающей сфере нашего искусства высоких художественных достижений не так уж много.

Новая волна интереса к проблеме мелодраматического в искусстве приходится на наше время. В современную эпоху еще более обострилась, приняла особенно сложные формы борьба за умы и сердца людей. Научно-технический прогресс послужил основой для развития таких мощных средств идейного и художественного воздействия, как кино, телевидение и другие каналы массовой информации. Искусство получило поистине безграничные возможности для прямого общения с огромной, многомиллионной аудиторией, и в структуре этого общения значительное место заняли мелодрамати-

<sup>1</sup> Роллан Р. Собр. соч., Т. 14. С. 242.

ческие формы и жанры. Но различные социальные силы по-разному, в различных целях используют эти возросшие возможности.

Буржуазному обществу всегда было свойственно рассматривать массового потребителя искусства как рынок сбыта коммерческой продукции, для которой решающими являются количественные показатели, а не качественные. Эта тенденция продолжает действовать и поныне. Но она все чаще находит дополнение в сознательной эксплуатации эстетических и нравственных чувств масс в идеологических целях. «Легкооборачиваемость» мелодраматических форм и жанров используется современной буржуазной «массовой культурой» для консервации социальной и эстетической ограниченности буржуазного и мелкобуржуазного сознания, для переключения энергии человеческих чувств в русло, безопасное для устоев западного общества. У потребителя стандартной мелодраматической продукции жажда ярких и цельных переживаний трансформируется в неприятие жизненного искусства и в предпочтение ему мира вымышленных, идеализированных чувств и страстей. Потребность социального познания вырождается в жалкую радость узнавания примет знакомого быта. Пафос социального критицизма превращается в негодование против моральных уродов, непонятным образом выпавших из общего правила. Жажда справедливости заменяется различными формами социального утешительства, основанного на вере в силу счастливого случая. Чувства участливости, сопереживания и человеческой солидарности, имеющие сами по себе большое гуманистическое значение, перерождаются в простую сентиментальность, еще более ограниченную заданностью благополучного финала. Социальные функции подобного использования мелодраматизма в искусстве осознают и трезвомыслящие западные исследователи<sup>1</sup>.

Этой преобладающей тенденции противостоит другая тенденция, связанная с творчеством прогрессивных художников Запада, стремящихся выражать подлинные чаяния широких масс, пусть социально ограниченные, абстрактные, порой расплывчатые, но гуманистические. Яркий пример тому — творчество крупнейших мастеров западного киноискусства XX века Д. У. Гриффита и великого Чарльза Чаплина. «...Чарли только тогда стал подлинным героем века, которому отдали свои сердца миллионы зрителей, когда пре-

<sup>1</sup> См.: *Ferrini F. I generi classici del cinema americano / Bianco y nero. Roma, 1974. №№ 3–4.*

вратился в гонимого и униженного, но исполненного благородства и жертвенности человека, принявшего определенные нравственные обязательства, почерпнутые из народной мифологии, — пишет И. Шилова. — Мифы, столь бережно сохраняемые массовым сознанием, столь точно зарегистрированные мелодраматической моделью, дающей пусть иллюзорное, но все-таки разрешение конкретных противоречий, стали реальной базой для гуманизации образа Чарли, во многом определили ценность и популярность героя... Мелодраматическое оказывается правомочной частью чаплинского миропонимания, мостиком между социальной проблематикой и нравственными представлениями, нужда в которых никогда не иссякнет»<sup>1</sup>.

Мелодраматические жанры, мелодраматическое начало занимают значительное место и в советской художественной культуре. Они широко представлены на театральной сцене (пьесы К. Финна, А. Арбузова), в кинематографе («Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова, «Родная кровь» М. Ершова, «Мачеха» О. Бондарева, «Три тополя на Плющихе» Т. Лиозновой и др.). «...За счет мелодрамы ныне обогащаются почти все жанры драматического искусства, а также жанры музыки, пантомимы, кино и телевидения»<sup>2</sup>. Анализируя статистику кинопроката, В. Волков констатирует: «Безусловный жанровый лидер зрительских посещений сегодня — мелодрама. «Есения», «Белое платье», «Бобби» — рекордсмены проката 70-х годов»<sup>3</sup>.

Повышенный интерес как творцов искусства, так и публики к мелодраматическому — результат совокупного действия многих причин. Дело не только в том, что мелодраматическое искусство отвечает, по-видимому, определенной непреходящей потребности человеческой души, но и в некоторых особенностях современного этапа развития отечественной эстетической и художественной культуры. Безусловно, в возрастании удельного веса мелодраматического начала нашли специфическое отражение общие закономерности нашего общественного развития последних десятилетий, обострившие внимание к человеческой личности, к ее судьбе и внутреннему миру. Наша культура динамично развивается, вовлекая в орбиту активного общения с искусством все новые и новые слои реципиентов; для многих из них мелодраматические жанры являют-

<sup>1</sup> Шилова И. О мелодраме / Вопросы киноискусства, № 17. С. 128, 129.

<sup>2</sup> Фролов В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века. М., 1979. С. 378.

<sup>3</sup> Волков В. В зеркале проката / Советский экран. 1978, № 1. С. 15.

ся наиболее доступной формой искусства и наиболее естественным опосредующим звеном в овладении всем многообразием подлинных художественных ценностей. В юном и молодом, переходном возрасте эмоциональная восприимчивость к мелодраматическому и тяга к нему повышены.

Мелодраматические жанры искусства могут и должны служить эффективным средством воспитания чувств и вкусов народа, средством подведения массового реципиента к освоению наивысших художественных достижений мировой культуры. Но на этом пути мастерам культуры (художникам, критикам, теоретикам) важно избежать одной опасности: оказаться не впереди развивающегося массового потребителя искусства, а на уровне сложившихся стереотипов восприятия.

Как показывает опыт, демократизация искусства, одним из следствий которой является вхождение в него мелодраматического начала, порождает неоднозначные тенденции, что сказывается и в различии подходов к теоретическому исследованию природы мелодраматического. Можно выделить три основных типа отношений к этой своеобразной художественной и эстетической сфере.

Первый из них заключается в более или менее явной, более или менее резкой оппозиции развитию предельно общедоступных жанров и форм, оппозиции, дополняемой обычно пафосом защиты «высокого» искусства от его «профанации». Здесь сказывается и инерция сложившихся эстетических представлений, и реальная невыявленность до известного времени содержательных художественных потенций указанных жанров и форм. В суждениях защитников «высокого» искусства нередко звучат ноты элитаристского пренебрежения к массе и художественному выражению ее запросов и чаяний.

Сущность второго подхода к мелодраматическому в искусстве состоит в признании наличного уровня потребностей и вкусов массового реципиента чем-то раз и навсегда данным и в стремлении приспособить к нему художественно-творческую деятельность. Сторонники данной тенденции в одних случаях невольно, бессознательно, в других — сознательно, намеренно способствуют консервации достигнутого уровня эстетического развития масс, тормозя пробуждение у них новых духовных потребностей. Такая позиция фактически означает попытку подчинения взаимоотношений искусства и масс рыночному принципу спроса и предложения. Ввиду

крайнего прагматизма этот подход либо вообще не предполагает теоретического обобщения мелодраматических художественных явлений, либо приводит к апологии всего того, что так или иначе находит «сбыт».

Только третий подход представляется действительно плодотворным как для развития как самого мелодраматического искусства, так и его теории. Предполагая критику суррогатов искусства, такой подход направлен на выведение мелодраматических жанров и форм на уровень подлинного, высокого искусства. Высокое мелодраматическое искусство, удовлетворяя сегодняшние потребности массового реципиента, призвано вместе с тем подводить его к освоению всех достижений мировой художественной культуры. А для утверждения в нашем искусстве и культуре высокохудожественных форм воплощения мелодраматического начала, как и для успешной борьбы с мелодраматизмом дурного тона, необходимо глубоко раскрыть природу этого эстетического начала, активизировать теоретическое обобщение его художественных выражений и разработку соответствующих понятий и категорий.

До сих пор понятие «мелодраматическое» получало известное освещение в работах искусствоведов. Думается, «мелодраматическое» уже переросло рамки частного искусствоведческого понятия. Как было показано выше, оно обобщает весьма широкий круг художественных явлений, а также соответствующие стороны самой жизни. Это дает основания для постановки вопроса об эстетическом статусе данного понятия, о включении его в аппарат эстетической науки на правах одной из ее категорий. Как подчеркивает М. Ф. Овсянников, «не всегда эстетическая мысль бывает выражена в адекватной теоретической форме. Она может быть закодирована в различных формах: может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях. Но она должна быть всегда философским обобщением, и только в этом смысле она сохраняет свою специфичность и в то же время органически связывается с конкретными дисциплинами, изучающими искусство»<sup>1</sup>.

Мелодраматическое граничит с другими эстетическими гранями мира — прекрасным, возвышенным, трагическим, комическим — и переходит в них. Кроме основных, фундаментальных

---

<sup>1</sup> Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978. С. 8.

категорий, в каждой науке есть и не основные, но в своих пределах не менее важные. Так, в последние годы в эстетике восстановлена в правах и получила стимул для дальнейшего развития незаслуженно забытая категория «драматическое». Появляются работы о категории «трагикомическое». Рядом с ними, думается, есть место и для категории «мелодраматическое».

Мы говорим здесь об этом в порядке постановки вопроса. Окончательно он может быть решен лишь в результате дальнейших исследований, предполагающих, в частности, уяснение взаимоотношений «мелодраматического» с «трагическим», «драматическим», «трогательным» и др.

Утверждение понятия «мелодраматическое» в статусе эстетической категории, безусловно, способствовало бы его дальнейшей углубленной теоретической разработке при активном участии эстетиков.

1981

## **СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ИСКУССТВА В СВЕТЕ ДИХОТОМИИ «УТИЛИТАРНОЕ — ЭСТЕТИЧЕСКОЕ»**

Искусство — чрезвычайно сложное социально-культурное явление. Чаще всего его определяют как специфический вид творческой эстетической деятельности.

Пытаясь постичь предмет той науки, основу которой заложили А. Баумгартен и И. Кант, мы сразу сталкиваемся с давней традицией выявления специфики эстетического через его противоположение утилитарному (практическому) началу. Утилитарное и эстетическое — две разновидности человеческого отношения к миру. По своей структуре они однотипны, в их основе лежит объект-субъектная схема. Чаще всего обращают внимание на различный характер самого отношения, но специфичность каждого из этих отношений пронизывает и объект, к которому так или иначе относятся, и сам субъект. Нередко эпитеты «утилитарный» и «эстетический» применяют не ко всему отношению в целом, а только к объектам соответствующего рода.

Оппозиция «утилитарное — эстетическое» включает в себя несколько различных аспектов. Попробуем выделить каждый из них в отдельности.



(1)	<b>Утилитарное</b> = <i>практическое</i>	<b>Эстетическое</b> = <i>духовное</i> (или: = <i>«теоретическое»</i> )
(2)	<b>Утилитарное</b> = <i>витальное</i> = <i>жизненно-необходимое</i>	<b>Эстетическое</b> = <i>сверхнеобходимое</i> = <i>свободное</i> = <i>игровое</i> (в частности)
(3)	<b>Утилитарное</b> как объект отношения и род блага = <i>польза</i> (непосредственное жизненное благо)	<b>Эстетическое</b> как объект отношения  = <i>духовная ценность</i> (напр., <i>красота</i> )
(4)	<b>Утилитарное</b> как род блага = <i>рационально-исчислимый</i> эффект	<b>Эстетическое</b> как род блага = <i>эффект, неопределённый</i> по силе воздействия и масштабу, <i>переживаемый эмоционально</i>

В XVIII веке, в период выделения эстетики как самостоятельной философской дисциплины, И. Кант для обозначения неутилитарности, надутилитарности эстетического отношения использовал термин «незаинтересованность». Его целью было извлечь, вырвать предмет эстетического отношения из контекста реальных взаимодействий между объектом и субъектом. В эстетическом отношении, по Канту, погашен всякий реальный интерес воспринимающего к объекту, полностью исключено волевое («способность желания») отношение к нему. Такой подход выявил в антитезе эстетического и утилитарного ряд новых смысловых оттенков.

(5)	<b>Утилитарное</b> = отношение <i>зависимости</i> субъекта от объекта	<b>Эстетическое</b> = чисто <i>созерцательное</i> отношение к объекту
(6)	<b>Утилитарное</b> = объект — <i>средство</i> достижения субъективных целей	<b>Эстетическое</b> = объект, воспринимаемый «сам по себе», как <i>само- ценность</i>

Утилитарное	Эстетическое
= отношение <i>пристрастное</i> ,	= отношение <i>бескорыстное</i> ,
(7) <i>суживающее поле видения</i>	<i>обеспечивающее полноту видения</i>

Резюмируя, перечислим наиболее характерные признаки эстетического отношения. Эстетическое отношение является духовным; субъект в нём поднимается на ступень свободного (в частности, игрового) взаимодействия с объектом; это отношение бескорыстно и потому обеспечивает максимальную полноту видения; процесс объект-субъектного взаимодействия совершается в нём одновременно на разных «этажах» психики, но с непременным участием эмоционального уровня. Объект эстетического отношения выступает как некая самоценность, как предмет чистого созерцания; он есть специфический вид духовного блага, или специфическая ценность.

Трактовка эстетического отношения как созерцательного часто подвергается критике. Из-за чего? Дело в том, как понимать «созерцательность». Иногда под ней подразумевают не только нейтрализацию практически-преобразующей установки (что в принципе верно), но и всего лишь реактивность, т. е., по сути, пассивность субъекта отношения (что ошибочно и вполне заслуживает критики).

Эстетическая созерцательность исполнена внутренней активности субъекта. Эта мысль присутствует уже в эстетике Канта. Активность субъекта выражается у него в свободной игре воображения и рассудка. Одна из главных функций воображения — формообразование; именно выявляемая активностью субъекта форма служит источником чувства удовольствия от прекрасного предмета. Ф. Шиллер, со своей стороны, углубил такой подход. В его эстетической концепции понятия «игры» и «эстетической видимости» (продукт деятельности воображения) заняли центральное место.

В немецкой психологической эстетике второй половины XIX — начала XX века (Т. Липпс, К. Гроос, И. Фолькельт, В. Вундт и др.) сформировалось представление об операциях, осуществляемых при формировании эстетического объекта, — абстрагировании, изоляции и т. д. Эстетический объект, следовательно, существует не просто в эмпирической действительности, последняя — только отправной пункт для психической деятельности субъекта. Эстетический объект в значительной мере является конструктом, создаваемым усилиями субъекта (индивидуального и социального).

На заре самостоятельного развития данной философской науки эстетическое мыслилось прямым антиподом утилитарного. Теоретики последующих веков, XIX-го и XX-го, всё чаще считали такое представление не вполне оправданной идеализацией. «Возможно ли столь полное обособление эстетического от всего утилитарного, как это имеет место в эстетике Канта?» — недоумевали они. Ответ напрашивался следующий: если такое обособление и возможно, то оно означает предельную формализацию эстетического отношения. А формализованное эстетическое начало могло уже сочетаться с любым, даже ценностно-негативным содержанием (нравственное зло, неправоное состояние и т. п.). Полный отрыв эстетического от утилитарного приводил к оправданию различных форм эстетизма, эстетического имморализма (английский эстетизм 70-х — 80-х гг. XIX века; Ф. Ницше и др.).

В противовес указанной «изолирующей» установке делались ссылки на глубокую историко-эстетическую традицию, стремившуюся максимально сблизить утилитарное и эстетическое начала. Как известно, Сократ фактически отождествлял критерии пользы и красоты. А. Ф. Лосев с полным основанием утверждал (со ссылкой на тексты неоплатоника Прокла, V в. н. э.), что для всей античности было характерно синтетическое понимание красоты: как чего-то самодовлеющего и в то же время — утилитарного (добротного, благого). Новоевропейское, кантовское разобщение этих противоположностей тут ещё не просматривалось<sup>1</sup>.

Свои аргументы в пользу единения эстетического и утилитарного высказывали теория искусства и эстетика. Так, в известную формулу архитектуры, выведенную Витрувием — «прочность, польза, красота» — органически входят оба эти начала. Эстетика выделяет специфическую разновидность красоты, основой которой является именно утилитарная целесообразность её организации. Новый импульс к сближению эстетического и утилитарного дала биология XIX–XX веков, особенно эволюционная, дарвинистская ветвь её, выделив перерастание органической целесообразности в красоту.

К отрыву эстетического от утилитарного особенно резко-негативно относились эстетики-материалисты. Принципиальное изолирование эстетического от утилитарного, по их утверждениям,

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Завершающее античное определение красоты в контексте других философских категорий / Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978. С. 40–44.

лишало эстетическое начало основы, почвы в материальном мире, открывало дверь идеализму. В противовес этому предпринимались попытки представить эстетическое производным от утилитарного, связав оба эти начала генетически и сущностно. Н. Г. Чернышевский писал, что благоуханный цветок красоты корнями уходит всё-таки в почву грубой пользы. Известен лейтмотив «Писем без адреса» Г. В. Плеханова: «утилитарное предшествует эстетическому». К. Маркс стремился объять утилитарное и эстетическое единым понятием, разграничив их лишь как уровень «грубой пользы», с одной стороны, и уровень «человеческой пользы» — с другой.

В английской эстетике XVIII века исходная установка сенсуализма вела к сближению красоты с пользой персоналистичной, индивидуальной по своему характеру, но ей противопоставлялась иная, подчёркнуто социальная детерминанта — «чувство всеобщей благожелательности», или «симпатии» (к людям и вещам). Эстетическое отношение определялось при этом как благожелательно-симпатизирующее, или «любовное», отношение к объекту. В XX веке многие теоретики (среди них — М. М. Бахтин) признали благожелательно-любовное отношение субъекта к объекту одним из базисных признаков художественно-эстетического отношения.

Следует признать, что эстетическое имеет в утилитарном своего рода тень, следующую за ним по пятам. Эстетическое и утилитарное представляют собой не абсолютные противоположности, а относительные; часто они вступают в отношения тесного взаимодействия и даже переплетения, наложения друг на друга.

Разграничить эстетическое и утилитарное, видимо, нельзя «одним махом», раз и навсегда. Везде, где встаёт необходимость выделить эстетический фактор, эстетический момент, возникает потребность заново отграничить его от его же противоположности — утилитарного начала. И так вновь и вновь. Эстетическое и утилитарное в своих взаимоотношениях подобны «братьям-врагам» в человеческом мире. Они противоположны друг другу, но вынуждены преодолевать отталкивание, чтобы сосуществовать, ограничивая и дополняя друг друга.

Дальнейший шаг в раскрытии специфической природы «эстетического» должен состоять, полагаем мы, в более конкретной характеристике эстетического объекта, с одной стороны, и субъекта того же отношения — с другой. К чему мы и переходим.

А. Баумгартен в XVIII веке определил эстетику как «философскую науку о чувственном познании». Но основоположник эстетики

столкнулся с необходимостью как-то ограничить, специфицировать своё же определение. Сфера человеческой чувственности безмерно широка; видимо, собственно эстетической является только её часть. Какая? В другом слагаемом своего определения Баумгартен связал последнюю с возникновением в процессе совершенного чувственного познания чувства прекрасного (каковое, по Баумгартену, более всего связано с восприятием произведений искусства).

Понятие «чувственность» двузначно, двусмысленно. Во-первых, «чувственность» означает опыт, полученный извне с помощью органов чувств. Во-вторых, «чувственность» включает в себя эмоциональные переживания субъекта разного происхождения — по поводу внешних впечатлений или же сугубо внутренних. (По Канту, внешняя, эмпирическая чувственность — лишь материя, материал; в ней нет ничего эстетического. Но субъект из материи чувственности выделяет *форму* — закономерность, принцип её организации. Материал чувственности, утверждал Кант, «возбуждает», «трогает», но подлинная эстетическая способность имеет дело только с формой прекрасного предмета). На основании сказанного можно сделать вывод, что эстетическая чувственность не тождественна первичной, грубой, эмпирической чувственности. Эстетическая чувственность — «очищенная», культивированная, одухотворённая, она — чувственность второго порядка<sup>1</sup>.

Каковы специфические признаки эстетических объектов, или, выражаясь по-другому, характерные родовые черты эстетических форм?

Эстетический объект есть некоторая чувственно данная *целостность*, одновременно, в большинстве случаев, *внутренне расчленённая*. Недаром применительно к объектам такого рода часто используют формулу: «единство в многообразии». Отношения между целым, его подсистемами и отдельными элементами в эстетическом объекте составляют сложный комплекс противоречий.

<sup>1</sup> Уже античная эстетика ввела в круг искусствоведческих понятий термин «катарсис», означавший в аристотелевской «Поэтике» *очищение* грубых аффектов зрителя при восприятии трагического действия на сцене. А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков считают, что древнегреческий термин «катарсис» в Новое время трансформировался в понятие «чистота». (Следовательно, не без некоторого основания Кант говорил о «чистом эстетическом суждении вкуса»). (Везде этот термин (чистота. — В. К.) указывал на отсутствие в эстетическом переживании всяких элементов случайной чувственной текучести и того, что не имеет существенного отношения к идеальной сущности прекрасного» [Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. С. 99].

Они включают в себя гармонию и дисгармонию, консонансы и диссонансы, контрасты, нюансы и т. д.

Подтверждением сказанному могут служить выделенные Т. Липсом в его «Эстетике» общие эстетические принципы формы. Взяв за исходный пункт понятие «единства в многообразии», он придаёт ему заострённо-диалектическую трактовку. В эстетических объектах присутствуют, действуют: во-первых, принцип напряжённого равновесия между тенденцией к расхождению элементов, сторон и противоположной тенденцией к их единению; во-вторых, принцип «монархического (т. е. иерархического. — В. К.) подчинения». Последний дополняет общее господство целого над элементами своеобразным «уплотняющим» эффектом во взаимодействии подсистем. В результате совместного действия этих принципов возникает действительно сложное, внутренне расчленённое целое, адекватной, созвучной которому оказывается именно эстетическая чувственность<sup>1</sup>.

Эстетические объекты представляют собой целые «аккорды» тонко дифференцированных и сопряжённых между собой противоречий, воплощённых в том или ином материале. Если бы потребовалось назвать раздел философии, наиболее близкий эстетике, самый родственный ей по духу, мы бы назвали в качестве такового раздел о противоречиях. Важнейшая особенность эстетических противоречий состоит в том, что они переживаются и разрешаются на интуитивно-эмоциональном уровне.

При развитии этого центрального принципа эстетической сферы надо избегать невольных упрощений. Диалектическое сопряжение компонентов характеризует не только организацию материальных знаков формы, оно распространяется и на отношения смысловых единиц.

Часто универсальной моделью при анализе «эстетического» служит прекрасное — что не вполне оправданно, не вполне корректно. Нельзя игнорировать также диалектичность строения *трагедии* и *трагического*, достаточно чётко выявленную уже Аристотелем (раздвоенность героя, «переломы» в развитии событий от счастья к несчастью и наоборот, «узнавания», взаимосвязь необходимости и случайности и т. д.). Вся классическая трагедия, отмечал Вяч. Иванов, основана на принципе «диады». Область *смешного* (*комического*) также полна специфических противоречий — пара-

<sup>1</sup> См.: Липс Т. Эстетика / Философия в систематическом изложении. СПб.: 1909. С. 371–374.

доксальных, «алогичных», «абсурдных». (Это противоречия между смысловой нормой и её нарушением, между ничтожностью содержания и помпезностью форм выражения, идеальным и антиидеальным и т. д.).

Эстетически значимы не только внутренние противоречия объекта, но и его противоречивые отношения с внешними предметами, агентами (в том числе соразмерность или несоразмерность объекта условиям субъективного восприятия). Ссылаясь на включённость объекта во множество внешних связей и отношений, эстетики XVIII века вводили даже особое понятие «относительной красоты». Велика роль внешних отношений эстетического объекта в случае *возвышенного*, при том, что внутренне он может быть (в отличие от прекрасного) даже бесструктурным, бесформенным.

Одним из высших, результативных выражений диалектической природы эстетических феноменов выступает их *ценностная поляризованность*. Т. е. позитивным эстетическим ценностям противостоят антиценности (прекрасному — безобразное, возвышенному — низменное). Трагическое и комическое, являясь сложными, интегральными, «позитивно-негативными» ценностными образованиями, в определённом отношении также антителичны друг другу.

Выше отмечалось, что эстетическая чувственность есть чувственность «второго порядка». Говорилось и о том, что она может трактоваться как более содержательно, так и крайне формализованно. Эти моменты подводят нас к представлению о «слоистости» бытия и о том, что сфера эстетических чувств и их объектов составляет некий уровень в их иерархии. Эстетический уровень автономен, но не изолирован от других. Интуитивно ощущается, что он связан с глубинными основами мироздания, и в то же время его местоположение где-то *над* ними, *«выше»* их. Подходя к вопросу об эстетической чувственности с этой стороны, мы устанавливаем два существенных момента. Во-первых, эстетическая чувственность так или иначе укоренена в бытии. Во-вторых, в разных философских и эстетических теориях эта реальная укоренённость может изображаться по-разному — то предельно близкой к первоосновам бытия, то максимально удалённой от них. Это — проблема онтологических оснований эстетической чувственности. Последнюю можно рассматривать как нечто уже наличное, как данность, но этого недостаточно. Важно выяснить, на какой бытийной основе возни-

кают эстетические феномены, насколько близко или далеко от неё (основы) они расположены и как с нею связаны.

В качестве онтологической основы эстетических явлений называют: одни — «божественное всеединство», другие — закономерности природы, изучаемые наукой (законы совершенствования, целесообразности и т. п.), и др. Возникновение красоты нередко связывают с такими конкретными предметными свойствами, как пропорция, гармония, отношение «золотого сечения» и т. п. При этом исследователи часто поддаются искушению отождествить уровень сущности, основания с уровнем феноменальным, что, конечно же, неправомерно. Законы совершенствования, целесообразности и т. д., безусловно, лежат в фундаменте эстетической сферы, но связь между ними, с одной стороны, и, скажем, красотой — с другой отнюдь не прямая и однозначная, а сложно опосредованная. В раскрытии всех этих опосредующих звеньев и состоит одна из главных трудностей онтологического ракурса эстетических исследований.

Уровень эстетических явлений, эстетической чувственности, при всей его важности и автономности, не есть онтологически первичный, базисный. На этом, напомним, настаивал С. Л. Франк в своём анализе красоты, содержавшемся в его книге «Непостижимое» (1938). Согласно С. Л. Франку, в красоте проявляется лишь та часть содержания реальности, которая может быть непосредственно выражена и гармонизирована в контексте наличного бытия, «здесь и сейчас». Но существуют и другие, нижележащие слои содержания, непосредственно не объективируемые и более трудно поддающиеся гармонизации. По отношению к этим глубинным слоям реальная красота выступает как бы символом возможности их преобразования в будущем, наглядной демонстрацией достижимости перспективного идеала, и одновременно — стимулом движения к нему. Но там, где есть момент «обетования» грядущей гармонии, всегда сохраняется и возможность «обмана чувств», ложной идеализации. Момент иллюзорности, кажимости также неустраним из природы красоты. В свете сказанного понятно, почему внешняя красота нередко сосуществует с внутренней расколотостью, дисгармонией объектов. При этом сама она приобретает двусмысленный, «демонический» или прямо «сатанинский» характер.

Всё это дает повод С. Л. Франку сделать вывод о «недостаточной онтологической обоснованности того, что открывается нам в эстетическом опыте». «Нам, бесспорно, открывается в нём некая



подлинная реальность, — пишет он, — но сама эта реальность как-то лишь «поверхностна», не объемлет целиком всей глубины бытия. Красота относится скорее лишь к «облику» реальности, чем составляет её подлинное существо, её корень, определяющий целиком всю её структуру<sup>1</sup>. Можно не разделять религиозно-философскую трактовку онтологических проблем, которой следовал С. Л. Франк, но нельзя не согласиться с ним в том, что эстетическая сфера есть нечто производное, «вышележащее» по отношению к онтологически-первичным слоям бытия. Можно говорить об онтологической укоренённости эстетического начала *в конечном счете*. Но различать эти два уровня — саму красоту, например, и её онтологические основания, «производящие причины» — безусловно, необходимо.

Специфичен не только объект, но и субъект эстетического отношения. Философско-эстетическая мысль XVIII–XX веков проделала большую работу, чтобы преодолеть грубый эмпиризм, наивный сенсуализм в представлениях о субъекте эстетического отношения и его взаимодействии с объектом. Стало ясно, что в одном и том же человеке живут, сосуществуют как бы два субъекта — человек эмпирический и человек эстетический. Второй представляет собой продукт «очищения», идеализации первого, он как бы надстраивается, возвышаясь, над первым. Эстетический субъект, вырываясь из сугубо практических связей с объектом, становится, во-первых, более суверенным, менее зависимым от объекта, а во-вторых, внутренне более активным по отношению к нему. Повторим ещё раз: восприятие эстетической формы объекта есть в значительной степени и её конструирование (с участием игры воображения).

«Очищенный» от грубой эмпирии эстетический субъект не становится, однако, плоской абстракцией. Напротив, обнаруживается, что многое в его структуре и свойствах носит сверхличный характер, является фактически общесоциальным, родовым. (На языке кантовской философии это называлось: «трансцендентальный субъект»).

Вместе с разделением эмпирического и эстетического субъектов естественно вышла на передний план проблема преобразования первого во второй. Имеется в виду развитие, совершенствование эмпирического субъекта до подлинно эстетического уровня, соответствующего данному социуму, достигнутому уровню его культуры. При этом диалектика субъектно-эстетической сферы такова, что

<sup>1</sup> Франк С. Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 472.

индивидуальность вкусовых оценок и предпочтений всё же сохраняет свою силу. «...Вкус всегда должен быть *личной* способностью, — пишет В. Ф. Асмус в своей монографии о Канте. — Можно указать другому на образец и проявить умение, подражая указанному извне образцу, но обнаружить подлинный вкус способен только тот, кто может самостоятельно судить об образце. (...) Поэтому *высший* образец есть идея, которую каждый должен создать сам для себя... А представление о существе, адекватном этой идее, есть *идеал*»<sup>1</sup>. Общезначимое и индивидуально-своеобразное в эстетической сфере сосуществуют, взаимно питают и дополняют друг друга.

Положение о полной изолированности эстетического начала от всего практического, высказанное мыслителями «века Разума», было методологически оправданным для того времени, но ныне оно явно устарело. Тезис о «чистом эстетическом суждении» сродни таким физическим понятиям, как «абсолютно твёрдое тело», «идеальный газ» и аналогичные им. Эти абстракции играют конструктивную роль в науке, но в реальности подобная «чистота» и абсолютное разделение полярностей отсутствуют.

В этой связи заслуживает внимания идея К. Грооса о том, что эстетическое отношение есть результат напряжённого взаимодействия эстетического с утилитарным и лишь в конечном счёте — преодоления последнего первым. Такое решение вопроса вытекает из исходного тезиса Грооса о «монархическом устройстве сознания». «Преодоление», разъясняет Гроос, не означает полной замены утилитарного эстетическим. Достаточно *господства* первого над вторым, при котором фактически имеет место единство обоих начал, ибо практическое, как правило, тоже участвует в синтезе, хотя и в подсобной, вспомогательной роли. Согласно такому своему взгляду Гроос считает, например, «чувственно-приятное» не антиподом прекрасного (как Кант), а скорее его предпосылкой, предусловием и даже органической составной частью. Чувственно-приятный предмет *возвышается* до степени прекрасного благодаря сосредоточению сознания на выделении «видимости». Важно отметить, что чувственно-приятное сопутствует прекрасному, причём двояко: и как внеэстетическая предпосылка, и как внутриэстетическая составляющая<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М.: Наука, 1973. С. 454.

<sup>2</sup> См.: Гроос К. Введение в эстетику. Киев-Харьков. Южно-русское книгоиздательство Ф. А. Иогансона, 1899. С. 33–34.

Мысль о существовании эстетического и утилитарного начал в составе некоего не равноправного, напряжённого их единства находит своё подтверждение при рассмотрении не только красоты, но и других эстетических категорий. Так, рядом с трагическим существует феномен «мелодраматического»; есть все основания интерпретировать последнее как ступень неполного преодоления эстетическим началом жизненной «вовлечённости» субъекта. (Слишком «реальное» отношение к гибели героя делает сцены подобного рода для художественно неискушенных реципиентов непереносимыми и оборачивается требованием *happy end*). В комическом пристрастное отношение человека к объектам смеха столь ярко выражено и настолько далеко от идеала «незаинтересованности», что А. Бергсон даже предложил считать смешное не чисто эстетическим, а скорее социальным явлением с примесью эстетических компонентов<sup>1</sup>.

Как видим, действительные отношения эстетического и утилитарного носят своеобразный характер, они включают в себя момент их взаимодействия и *относительного* преодоления эстетическим утилитарного (различного по степени).

\* \* \*

Старый, «извечный» спор о соотношении этих двух начал вспыхнул с новой силой, когда он был перенесён в контекст ещё одной фундаментальной проблемы — выяснения истоков искусства. Вопрос о происхождении искусства стал объектом пристального внимания ещё на рубеже XIX–XX веков. Одним из теоретических отражений тогдашних дискуссий на эту тему стали известные плехановские «Письма без адреса» (1899–1900). Вопрос ставился так. Если искусство уходит своими корнями в трудовые процессы, в материальное производство, то в своём развитом состоянии оно не может быть признано чисто эстетическим феноменом. Выполнение определённых социальных и даже утилитарных функций заложено в самой его природе. Если же материнским лоном искусства признать свободную, самоценную игровую деятельность, то эстетическое начало будет решительно отмежёвано от начала утилитарного уже в самих своих истоках. Исходя из основоположений исторического материализма, Плеханов и другие эстетики-марксисты ставили во

<sup>1</sup> Бергсон А. Смех / Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 21.

главу угла труд, в игре же видели явление производное, вторичное и, при всей её кажущейся самоценности, всё-таки социально-необходимое, функционально заданное.

Полный отрыв духовных процессов от материальной основы жизни общества таким образом предотвращался, но — ценой односторонности иного рода. От внимания исследователей ускользало то обстоятельство, что в игре проявляется момент преодоления ограниченности наличной практики, совершаемого ради расширения — в будущем — горизонта самой практики. В игровых процессах происходит увеличение степеней свободы субъекта в обращении с материалом, что составляет важнейшую предпосылку творчества. Отсутствие в игре реальной внешней цели — лишь одна сторона дела. Подлинное предназначение игры — формирование субъективных способностей и механизмов для самых различных видов деятельности, как трудовых, так и социокультурных в широком смысле слова.

Об этом сравнительно недавно напомнил М. Марков в своей книге «Искусство как процесс». Именно игровая деятельность человека создала потребность в воображении и стимулировала его развитие. «В принципе игра, как и искусство, жанр «воображательный», — справедливо замечает этот автор<sup>1</sup>.

С учётом сказанного, решать вопрос об истоках искусства по принципу: «труд или игра» — видимо, было бы неверно. Труд, материальное производство является общей основой формирования многообразных видов человеческой деятельности. Однако нельзя недооценивать и роль игры, специально ориентированной на развитие субъекта деятельности. Причём, формируемые в игре способности, навыки, психологические механизмы могут иметь как более частный, так и универсальный характер. В этом смысле игровая деятельность — ближайшее преддверие искусства.

Выделение искусства в особую, автономную сферу человеческой деятельности стало качественно новым этапом в процессе суверенизации эстетического начала. Тенденция одухотворения, окультурения чувственности, характерная для эстетического отношения в целом, получает в искусстве своё максимальное развитие.

Искусство есть специфический вид творческой деятельности, непосредственной целью которого является создание художественных произведений. Произведения искусства представляют собой

<sup>1</sup> *Марков М.* Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М.: Искусство, 1970. С. 204.

образно-знаковые модели, выражающие чувственный опыт освоения человеком мира, в единстве двух его сторон: перцептивной и эмоционально-оценочной. В произведениях искусства объективировано определённое смысловое содержание, а также сопряжённые с ним эмоциональные состояния. Выражаемые произведением искусства смысл и эмоции имеют концентрированный, обогащённый характер. Они представляют собой как бы эмоционально-смысловые «сгустки». Этим обеспечивается характерная многозначность образно-знакового содержания искусства и сложный характер сопутствующих ему чувств, эмоций. Образно-знаковые модели искусства выражают духовный мир создающего их художника; вместе с тем, они выступают в качестве социокультурных объектов, ценностей.

Доминирование эстетического начала в искусстве, по крайней мере в классическом, несомненно. Не случайно характерным признаком эстетической функции в словесном искусстве традиционно считается «направленность сообщения на самоё себя». Этим выражается нейтрализация чисто практического (утилитарного) аспекта художественного содержания, возведение последнего в ранг вторичной, одухотворённо-эстетической чувственности (образности).

Искусству присуще творчески-деятельное соединение высших форм необходимости (необходимости социокультурной, предполагающей практическое преобразование материала, использование техники, технологии и т. д.) со свободой творчества, включающей в себя весомую долю игровых процессов. В искусстве труд и игра в известных пределах совместимы и едины.

Важная особенность искусства — коммуникативное предназначение продуктов художественного творчества. Произведения искусства создаются с более или менее ярко выраженной установкой на содействие, посредством воплощённых в них смыслов и чувств, саморазвитию личности отдельного человека, потребителей искусства вообще.

Высшая цель, или сверхзадача, искусства состоит в развитии всего мира духовных ценностей человека, в обновлении и обогащении этого мира на основе участия обеих сторон — художника и реципиента — в реальном жизненном процессе и глубокого субъективного переживания его.

Многие авторитетные мыслители усматривали своеобразие природы искусства в его непонятности, «недискурсивности». Характерной для искусства единицей отражения и претворения

действительности традиционно считается художественный образ. Специфический характер художественного образа, его нерационализируемую природу рельефно выразил Кант в своём определении «эстетической идеи» (кантовский коррелят, аналог «художественного образа»). «...Под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое даёт повод много думать, причём, однако, никакая определённая мысль, т. е. никакое понятие, не может быть адекватным ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью постигнуть его и сделать его понятным»<sup>1</sup>.

Глубокие философские прозрения о роли бессознательных процессов в художественном творчестве можно обнаружить уже в классической древности. Достаточно вспомнить известный платоновский афоризм: «Творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»<sup>2</sup>, или сходное по духу изречение, приписываемое Демокриту: «Без безумия не может быть ни один великий поэт»<sup>3</sup>.

Одним из продолжений воззрений такого рода в контексте современности является психоаналитическая, или «глубинно-психологическая», трактовка искусства. За этими терминами стоят концепции З. Фрейда и его школы, К. Г. Юнга и юнгианцев, другие родственные им теории. Искусство, с точки зрения лидеров психоанализа и их последователей, это выражение «ночной» стороны души, в противоположность «дневной», в значительной степени уже рационализированной и подвергнувшейся цензуре культурных норм, запретов и т. п. Согласно психоаналитическим теориям, глубинные импульсы, питающие творчество, находят в искусстве не прямое выражение, а зашифрованное, опосредованное, символическое. Психоанализ и представляет собой, как считают его приверженцы, способ истолкования символов искусства, подобный толкованию сновидений. «Глубинная психология» стала одним из путей выхода к скрытым, базисным слоям человеческой психики, так или иначе выражающимся в искусстве.

Радикальному обособлению эстетического начала от утилитарного, связанному с возникновением искусства, способствовало развитие знаково-символических форм культурной деятельности — совершение магических и религиозных обрядов, общественных ритуалов

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения в 6-ти тт. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 330.

<sup>2</sup> Платон. Сочинения в 4-х тт. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 154.

<sup>3</sup> Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности. М.: Соцэкгиз, 1935. С. 205.

и т. п. С точки зрения зарождения и становления художественно-образного способа освоения мира, подпочвой и наиболее родственным коррелятом его мы вправе считать *миф*. Миф — тоже мышление, но особое, не-рациональное, антирациональное; его преимущество как раз в концентрированном синтетизме. Миф — сокровищница, в которой выработались и хранятся до сих пор почти все используемые художниками творческие приёмы: одухотворение, олицетворение (персонализация), символизация, метафорика, перенос и многие другие. То же можно сказать и о ценностно окрашенных бинарных оппозициях, вначале присущих мифу, а позднее закрепившихся и в искусстве: верх — низ, высокое — низкое, естественное — искусственное и др. Общей для искусства и мифа является и такая сущностная черта, как органическое единство в них «вечности» и «временности»; образцовой константности «текста» и его многократной повторяемости, вариативности, интерпретируемости, обновляемости.

У искусства и мифа имеются, однако, и качественные различия. Так, в мифе выражается ещё непосредственное единство субъекта и объекта, их противоположность пока ещё не осознана человеком. Впоследствии, в обособившемся художественном творчестве, единство субъекта и объекта достигается уже путём преодоления обозначившейся их противоположности, в динамическом напряжении и его относительном разрешении.

Миф со стороны таких своих качеств, как смысловая обогащённость и многозначность, родствен *символу*. В некоторых концепциях (например, А. Ф. Лосева) эти два понятия почти сливаются друг с другом.

Возникновение искусства не означало окончательного разделения утилитарного и эстетического (последнее в данном случае выступает уже в специфической форме «художественного»). И после этого исторического события продолжала действовать и действует до сих пор вечная диалектика схождения и расхождений двух вышеназванных полярных начал. Наряду со «свободным» искусством, сохранились и продолжают развиваться синкретические (изначально нерасчленённые) формы творчества, утилитарные и эстетические одновременно. С одной стороны, на основе завоеваний практической, технической деятельности человека возникают особые «духовные» виды искусства (художественная фотография, кинематограф, телеискусство и др.), с другой — не ослабевает тенденция к стиранию грани между искусством и не-

искусством («жизнестроение», постмодернистская манифестация реальных объектов и т. п.).

Однако и в так называемом «свободном» искусстве полной победы чистого эстетического начала над утилитарным не наблюдается. Целостность чувственного опыта человека, воплощаемая в искусстве, препятствует его обедняющей, односторонней «эстетизации». Против этой весьма живучей традиции со всей решительностью выступили такие крупные философы и эстетики XX века, как М. Хайдеггер<sup>1</sup>, Я. Мукаржовский<sup>2</sup>, Х.-Г. Гадамер<sup>3</sup> и другие. «Чисто» эстетическое начало в искусстве чаще всего соединяется с многообразным, многоплановым жизненным содержанием — социальным, этическим, личностно-психологическим и т. д. «Эстетический пласт — условие существования художественного произведения, но он не исчерпывает собой его содержательного богатства, почерпнутого в реалиях жизненного мира. Подлинное искусство сопряжено с решением экзистенциальных проблем, затрагивающих творческую личность: принадлежа конкретному жизненному миру, разделяя его с другими, художник проблематизирует своё существование»<sup>4</sup>. Эстетическое начало стремится стать интегратором этого разнообразного содержания, придать ему «знак художественности». В этом смысле эстетическое начало — объединитель и представитель целостности, «тотальности» человеческого опыта.

Сказанное не исключает того, что изначально внеэстетические компоненты содержания могут иногда приобретать значительную степень самостоятельности, затрудняя их эстетическую интеграцию, делая последнюю минимальной, как бы символической. Тем не менее, до полного растворения эстетического в стихии экзистенциального, утилитарного содержания дело, как правило, не доходит.

---

<sup>1</sup> См.: Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 109–111.

<sup>2</sup> См.: Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 38–53.

<sup>3</sup> См.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 142–146.

<sup>4</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 1. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 274.



\* \* \*

После того, как нами дана общая характеристика эстетического отношения и феномена «искусство», необходимо остановиться на соотношении трёх взаимосвязанных понятий: «эстетическое», «художественное» и, собственно, «искусство» («искусство как таковое»).

Художественное есть процесс и продукт человеческой деятельности, направленной на образное освоение и преобразование действительности, которое несёт в себе эстетическую окраску или доминанту. Высшей формой образно-эстетического творчества человека является искусство. Поэтому всё относящееся к искусству обычно сопровождают эпитетом «художественный». Субстантивированное прилагательное «художественное» обычно участвует в таких словосочетаниях, как «художественное творчество», «художественное производство» (или «... потребление»), «художественная культура», «художественное восприятие» и т. п.

Однако образное освоение действительности совершается не только в собственно искусстве, но и в других видах деятельности. Некоторые теоретики даже проводят между художественной деятельностью вообще и искусством довольно резкую грань. Художественная деятельность, по их мнению, всегда подчинена доминирующим культурным задачам. Тогда как искусство — гораздо более позднее образование — имеет свободный, подчеркнуто личностный и инновационный (нацеленный на творчество нового) характер. Отсюда следует, что термин «художественный», сущностно связанный с искусством, может выходить и за его пределы. Иными словами, область художественного включает в себя искусство как своё ядро, но в целом оно шире искусства. (Чтобы не смешивать эти два нетождественных словоупотребления, есть смысл говорить о двух значениях термина «художественный» — широком и узком).

Отношения между «художественным» и «эстетическим» тоже не просты и не однозначны. Довольно широко распространено мнение, что художественное — это не более чем видовая модификация эстетического (а именно, та, которая связана с выражением эстетического начала в человеческой творческой деятельности и её продуктах, главным образом в искусстве). При таком толковании художественное полностью обнимается эстетическим, первое находится внутри второго, как малый круг, вписанный в большой.

По нашему мнению, соотношение эстетического и утилитарного более верно представлять себе в виде частичного взаимоналожения двух окружностей. Подобно тому, как есть эстетические феномены и процессы, не являющиеся художественными, существуют и художественные явления, выходящие за границы области эстетического.

Соотношение художественного и эстетического, как видим, не подчиняется правилам простой, формальной логики. Художественное уже эстетического в той мере, в какой мир творений человека меньше всей природы, универсума (к которому человек относится или способен относиться эстетически). Но художественное и шире эстетического, поскольку утверждает не только эстетические ценности, но и нравственные, познавательные, философские, религиозные и др.

Относительно собственно искусства из всего сказанного напрашивается вывод: оно имеет опору во всех трёх сферах: утилитарной, внеутилитарной вообще, эстетической. В этом смысле можно сказать, что и содержание искусства — триедино. Эстетическое начало в нём доминирует, но не без опоры на два другие.

Искусство — относительно самостоятельный, автономный феномен, внутри его действуют, «задают тон» специфические, ему присущие закономерности. Но всё же оно функционирует внутри обширного социокультурного целого. При этом к нему не всегда предъявляются адекватные его природе требования. К эстетическому явлению можно отнести либо вообще неэстетически, либо подойти к нему со сниженными художественными критериями. Подобным невзыскательным запросам соответствует уже не полноценное искусство, а всего лишь его суррогат.

Должны ли мы, следуя традиционной ценностной шкале эстетики, изучать только искусство высшего качества, так сказать, «эталонное» (его созидание, функционирование, потребление)? Это был бы своего рода эстетский снобизм. Видимо, должны быть признаны правомерными два разных подхода к искусству, ко всей эстетической и художественной сфере. Один — эстетический, специфический и относительно узкий; другой — более широкий, ориентированный не на должное и нормативное, а на многообразную практику реального функционирования указанных сфер<sup>1</sup>. Первый подход тяготеет к ценностной иерархии, к эстетической аксио-

---

<sup>1</sup> См.: *Леонтьев Д. А.* Введение в психологию искусства. М. 1998. С. 11–12.

логии. Второй — к «фактичности», к бесстрастности научных (или «сциентистских») констатаций.

Таково ещё одно свидетельство неправомерности полного отрыва эстетического отношения от общего утилитарного, практического контекста человеческого бытия.

\* \* \*

В заключение коснёмся процессов радикального изменения способов художественного творчества, совершающегося на наших глазах в различных направлениях неклассического искусства XX — начала XXI века. Некоторые из этих направлений настолько решительно отказываются от принципов, устоев, признаков прежнего искусства, что это рождает ощущение «конца искусства» вообще, полного его саморазрушения. Во всяком случае, становится затруднительной идентификация радикально новых способов творчества с тем, что традиционно понималось под термином «искусство». Все эти инновации, считаем мы, заслуживают самого пристального внимания, тщательного, непредвзятого анализа. При этом желателен переход от простой констатации явлений к объяснительным гипотезам и концепциям, способным устранить образовавшийся разрыв между искусством «новым» и «старым».

Вот один показательный в данном отношении пример. Ещё на рубеже XIX–XX веков немецкий эстетик И. Фолькельт выдвинул интересную, методологически плодотворную идею «антиномичности искусства». В различных возникающих направлениях искусства надо видеть, считал он, компромиссное по сути разрешение конфликтов между разнонаправленными тенденциями, внутренне присущими искусству. (Например, между «чувственной приятностью» и «принципом индивидуализации» и т. п.). Это объясняет, с одной стороны, многообразие художественных стилей, направлений (поскольку антиномий в искусстве — а тем более их возможных компромиссных разрешений — великое множество), а с другой — правомерность их сосуществования, взаимодополнительных отношений между ними<sup>1</sup>.

Видный чешский теоретик искусства и эстетик Я. Мукаржовский своеобразно дополнил фолькельтовскую идею мыслью о том, что искусство XX века постоянно «осциллирует» между двумя про-

<sup>1</sup> См.: *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. СПб.: Типография И. Гольдберга, 1899. С. 202–208.

типоволожными полюсами, т. е. как бы «играет» возможностью их и разведения, и почти полного слияния<sup>1</sup>.

Такие противоположности, антиномии, как социальное — художественное, объективное — субъективное, реальное — вымышленное и т. п. были присущи искусству всегда. Художники-новаторы XX — начала XXI века сознательно сделали их ведущим мотивом своего творчества, мотивом испытания самого искусства, его предельных и даже «запредельных» возможностей.

В продуктивных эстетических теориях, подобных только что названным, нащупываются такие закономерности развития искусства, которые соединяют казавшуюся разорванной «связь времён», восстанавливают утраченное единство того, что мы обозначали ранее и обозначаем сейчас термином «искусство».

2001

## АНИТИТЕЗА ЧУВСТВЕННОГО — РАЦИОНАЛЬНОГО И СУДЬБЫ БАУМГАРТЕНОВСКОЙ НАУКИ

Эстетика — наука со столь же славной, сколь и драматичной судьбой. Она родилась на пересечении сложных процессов размежевания различных наук и форм культурной деятельности. Размежевания, подчеркну, двойного: «вертикального» и «горизонтального».

«Вертикальное» размежевание было связано главным образом с дифференциацией уровней искусствознания. Возникновение во второй половине XVIII века эстетики знаменовало собой восхождение от эмпирического и конкретно-теоретического уровня знаний об искусстве и прекрасном к высшему теоретическому уровню, с предельным, философским характером обобщений.

Но минуло всего лишь два столетия, произошла смена парадигм (классической на неклассическую), и ныне уже ставится вопрос о низложении бывшей повелительницы, будто бы ошибочно возведенной в ранг философской дисциплины. Прежние достоинства и преимущества баумгартеновской науки трактуются теперь как ее недостатки и пороки.

Эстетика может развиваться, заявляют теоретики постмодернизма и «посткультуры», и вне связей с философией — в русле других

---

<sup>1</sup> См.: *Мукаромовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 540–564.

научных дисциплин и художественных практик. Оттуда, из глубин «имплицитной» протоэстетики она вышла, и туда же возвращается в нашу антирационалистическую, антитеоретическую эпоху.

Теоретичность — синоним науки, научности. Но всегда ли эстетические знания достигают этого уровня? — вопрошают отдаленные потомки основоположника. — Да и всегда ли именно к нему стремятся практикующие на этой ниве? Эстетика новейших времен, утверждают они, принципиально беззаботна и безответственна в теоретическом отношении. Для нее вовсе не обязательны критерии системности и научной строгости. «...Ницше дал сильный импульс свободному плюралистическому бессистемному философствованию и в сфере эстетики», — пишут В. В. Бычков и О. В. Бычков. «...Современные эстетики руководствуются принципами релятивности, полисемии, полиморфии ценностей и идеалов, а чаще всего вообще отказываются от них»<sup>1</sup>.

Рефлексивность тоже проблематично считать атрибутом эстетики. Эстетическое знание нередко сплавлено с художественной практикой; оно опосредовано такими нерелексивными субъективными способностями, как чувство, вкус и др. У Баумгартена, во всяком случае, наука и искусство, теория и практика соединены вместе в идеализированной фигуре Эстетика, каким он должен быть.

Статус эстетики, ее предмет и место в культуре подвергаются ныне пересмотру. Высвечивание некоторых несоответствий с позиций сегодняшнего дня приходится признать справедливым, внеся в наши представления соответствующие коррективы. Но иные утверждения можно и оспорить. Так, Ницше считают «камертоном» неклассики; но представление о нем как о мыслителе абсолютно раскованном и бессистемном едва ли одобрили бы Т. Манн, К. Ясперс и некоторые другие ценители ницшевского творчества.

Понятием философии в данном контексте нельзя оперировать произвольно. Существуют различные типы философствования, как-то: системный, экзистенциальный и др. В XVIII веке, веке Баумгартена, доминировал один тип, ныне — другой. Ввиду этого одинаково звучащий на слух тезис об «эстетике как философской науке» может наполняться различным содержанием. Тем более, попытки представить постмодернизм единственным законным представите-

---

<sup>1</sup> Бычков В. В., Бычков О. В. Эстетика / Новая философская энциклопедия. В 4-х тт. Т. 4, М.: Мысль, 2001. С. 462, 465.

лем современной философии (а неклассику, соответственно, эксклозивным репрезентантом современной эстетики<sup>1</sup>), выглядят, на наш взгляд, безосновательными. Пространство философии и культуры начала XXI века на самом деле многовекторно, многосубъектно и многоцветно.

Эти и подобные напрашивающиеся возражения, естественно, ослабляют доверие ко многим суждениям и прогнозам теоретиков постмодернизма и посткультуры.

Что касается сомнения в философском статусе эстетики, то я, рискуя прослыть «ретроградом», предпочту солидаризироваться с позицией М. Ф. Овсянникова, выраженной им во Введении к его известному учебнику «История эстетической мысли». «Не всегда, — писал Михаил Федотович, — эстетическая мысль бывает выражена в адекватной теоретической форме. Она может быть закодирована в различных формах: может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях. Но она должна быть всегда философским обобщением, и только в этом смысле она сохраняет свою специфичность и в то же время органически связывается с конкретными дисциплинами, изучающими искусство»<sup>2</sup>.

Неменьший интерес, чем «вертикаль» (восхождение и нисхождение), привлекает к себе «горизонтальная» плоскость формирования эстетики, т. е. нахождение ею собственного предмета, отграничение его от предметов других наук.

У Баумгартена совмещены три разных определения:

*«Эстетика — наука о чувственном познании»*. Его смысл состоял в разграничении познания рационального, способного давать «четкое» знание, и познания чувственного, дающего знание «смутное», или «слитное», — ввиду того, что оно находится ниже порога восприятия различий. За первую ветвь познания ответственна логика, за вторую — эстетика. Эстетика примыкает к логике на правах «младшей сестры»: чувственное познание в XVII–XVIII веках ставилось ниже рационального. Тем не менее, между рацией и чувством, логикой и эстетикой Баумгартеном усматривалось отношение аналогии.

<sup>1</sup> Бычков В. В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2001. С. 13–14, 345–346.

<sup>2</sup> Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1984. С. 8.

Область эстетической чувственности Баумгартен очертил весьма широко. Кроме ощущений и восприятий, обостренной способности субъекта улавливать различия и сходства, он включает в нее также чувственную память, деятельность воображения, состоящую в оперировании реальными и вымышленными представлениями, а также «способность суждения». Последнюю, оценочную по своей природе, В. Ф. Асмус, комментируя баумгартеновский текст, охарактеризовал как *«внутреннее чувство, достаточное для того, чтобы душа могла как судить о воспринимаемом, так и использовать материал, доставляемый ей внешними чувствами (курсив мой. — В. К.)»*<sup>1</sup>.

Но, спрашивается, зачем человеку вообще такое неполноценное (с рациональной точки зрения), «темное» знание? «Смутность», отвечает воображаемым оппонентам Баумгартен, необходима на своем месте, а именно — в области перехода от темноты к свету, от полной неопределенности к полной логической ясности. К познанию «по необходимости примешана некая доля смутности»<sup>2</sup>.

*«Эстетика — наука о совершенном чувственном познании, или о прекрасном».* Это определение углубляло различие двух видов познания выделением двух критериев для оценки того и другого. Типологически высший критерий у них один: «совершенство». Но логическое совершенство — это истина, а совершенное чувственное познание, выражающееся в многоплановой согласованности образов (в ракурсах содержания, порядка и выражения), определяется возникновением чувства прекрасного.

Второе определение связывало выделенный предмет — чувственное «смутное» познание — с областью высших, духовных человеческих чувств и переживаний, первоначально сугубо позитивного характера (прекрасное, величие или возвышенное и т. п.). На этой основе все духовные, одухотворенные искусства соединились в общем понятии «изящных искусств». В дальнейшем сфера одухотворенной человеческой чувственности, как предмет эстетики, расширилась, включив в себя негативные и диссонансные компоненты. Образовалась обширная сфера «эстетического», в пределах которой собственно художественные переживания объединились с переживаниями от предметов природы, от внехудожественной реальности.

<sup>1</sup> Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1962. С. 20.

<sup>2</sup> Баумгартен А. Г. Эстетика (фрагменты) / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 454.

«Эстетика — теория свободных (изящных) искусств». (Позднее стали говорить: «философия искусства»). Собственно, эстетика Баумгартена — это теория художественного творчества (и отчасти восприятия), теория, перерастающая местами в теорию эстетического творчества в широком смысле.

Отмеченная тройственность баумгартеновского определения эстетики, несомненно, говорит о сложности предмета данной науки, о трудностях его выделения. Трудности эти сегодня кое-кому представляются уже почти что непреодолимыми. У теоретиков так называемой «посткультуры» все сильнее звучит мотив: «эстетика деспецифицируется, она утрачивает свой предмет». На чем основываются такие суждения и оценки? Попытаемся разобраться.

Классическое понимание эстетики и эстетичности, идущее от Баумгартена, основывается на трех постулатах. 1) В эстетическом отношении доминирует установка на позитивные ценности, производные от таких фундаментальных свойств бытия и познания, как совершенство, мера, гармония и им подобные. 2) У художественно-прекрасного, возвышенного и т. д. есть аналоги в природе. 3) Наличие и степень эстетичности в объекте устанавливается психологически-перцептивным способом: благодаря соответствующему чувству, вкусу воспринимающего субъекта.

В неклассическом — модернистском и постмодернистском — искусстве на первый план вышли негативные проявления, связанные с дисгармонией, деструкцией. Новое искусство, считают его адепты, теснее связано не с природой, а с культурой, находящейся в постоянном движении, изменении. Удостоверение художественности артефакта происходит здесь более опосредованно, через приобщение его к обширнейшему социальному институту — «Миру Искусства». Все, что будет помещено в этот меняющийся социокультурный контекст, получит санкцию на принадлежность к искусству и статус «художественного». Наиболее явственно подобные трансформации выражены в так называемых «институциональных теориях искусства»<sup>1</sup>.

В неклассическом искусстве, как видим, «эстетичность» и «художественность» явно разошлись. Возмутителем спокойствия выступило авангардное искусство. Была установлена новая, нетрадиционная мера художественности. Главным признаком со-

<sup>1</sup> См.: Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург. 1997.



временного неклассического искусства признается творческая, инновационная, игровая активность за пределами утилитарного, предполагающая также вовлеченность реципиента в процесс художественной коммуникации.

Что же делать эстетике в этой непростой ситуации? Должна ли она включить в себя и, более того, признать своей сердцевиной, ядром искусство обрисованного авангардного типа? Если да, то сама эстетичность, конечно, претерпит существенные изменения. Эстетика номинально останется эстетикой, но уже не в баумгартеновском смысле. Если же нет, т. е. эстетика не следует за авангардным искусством в несколько чуждую ей, никак не связанную с «айстесисом» сферу, то тогда станут сосуществовать два типа эстетичности и два типа художественности: классический и неклассический, старый и новый, радикально измененный и расширенный. Со стороны этот процесс будет выглядеть как «деспецификация эстетики» — разумеется, «старой».

О том, что все так и происходит, свидетельствуют авторитетные представители нонклассики. «Многие современные арт-практики практически отказывают своим «объектам» в их эстетической сущности, — пишут В. В. и О. В. Бычковы. Искусства перестают быть «изящными искусствами», т. е. носителями эстетического»<sup>1</sup>.

Процессу деспецификации эстетики в неменьшей мере, чем авангардное искусство, способствует сама постмодернистская парадигма. Эта парадигма отменяет все ценностные иерархии и вообще любые разграничения культурных сфер (девиз: «Перешагивайте, переступайте все границы!»). Постмодернистская парадигма анти-теоретична и антифилософична. Для эстетики это означает признание наиболее нормальным ее состоянием — «имплицитности», т. е. скрытого, латентного существования в лоне других дисциплин (таких, как художественная критика, искусствознание, психология и др.) и художественных практик.

В контексте постмодернизма деспецификация эстетики выглядит чем-то естественным, едва ли не единственно возможным. «В глобальной системе интертекстов и смысловых лабиринтов исчезает какая-либо специфика, в том числе и эстетическая». «Уже сегодня достаточно ясно наметились тенденции перерастания ее (эстетики. — В. К.) в некую гипернауку, которая постепенно втяги-

<sup>1</sup> Бычков В. В., Бычкова О. В. Эстетика / Новая философская энциклопедия. В 4-х т. Т. 4, М.: Мысль, 2001. С. 464.

вает в себя основные науки гуманитарного цикла (филологию, теоретическое искусствознание, отчасти культурологию, семиотику, структурализм) и активно использует их опыт и достижения многих других современных наук»<sup>1</sup>.

В результате всех этих процессов мы и имеем ситуацию «утраты эстетики специфики своего предмета».

Но так ли уж непоправима и безотраднa судьба баумгартеновской науки в действительности? Мне кажется, и в нынешних условиях возможно сохранить определенность в понимании границ эстетики.

Прежде всего, необходимо вспомнить, что изначальное самоопределение эстетики было связано с антитезой чувственного-рационального. (Правда, для приверженцев постмодернизма это не аргумент, бинарные оппозиции они на уровне теории отрицают. Но на практике все же охотно к ним прибегают — например, жестко противопоставляя неонклассику классике. Не посчитаем зазорным и мы обратиться к одной из антитез, способствовавших обособлению эстетики). Антитеза чувственного-рационального имеет несколько аспектов; главным из них было противопоставление дискурсивной логике рационализма — «смутности» суверенного чувственного познания, реализуемого главным образом в искусстве, художественном творчестве.

У Баумгартена антитеза чувственного-рационального занимает особое место. Это она позволила ему разделить целостную познавательную сферу на две части, два уровня, обозначив предмет новой дисциплины. В то же время взаимоотношения этих начал не исчерпываются у него одной оппозиционностью. Между чувственным и рациональным, эстетикой и логикой существует, по Баумгартену, аналогия. В сущности, они взаимодополнительны. Когда же Баумгартен переходит к непосредственному освещению художественно-творческого процесса, становится очевидным, что оба начала участвуют в нем, взаимоопосредуя друг друга. О нераздельности для Баумгартена чувственного и рационального в сфере искусства говорит использование им таких синтетических выражений, как «эстетический ум», «прекрасно мыслимое» и т. п.

С другой стороны, над практикой искусства, художественного творчества надстраивается ее теоретическое обоснование, т. е.

<sup>1</sup> Бычков В. В., Бычков О. В. Эстетика / Новая философская энциклопедия. Т. 4, С. 463, 465.

наука. «Эти способности не являются противоположностями»<sup>1</sup>, — считает Баумгартен. Сам термин «искусство» основатель эстетики употребляет в значении, близком аристотелевскому, подразумевая под ним *теорию* искусства. Наконец, принципиальная особенность эстетики, по Баумгартену, в том, что она строится не «снизу», а «сверху», с установления общих принципов художественного творчества; это и делает ее философской наукой, «как бы Полярной звездой» для всех отдельных искусств и их теорий.

В контексте современности особую значимость приобретают вопросы о том, 1) какие изменения претерпела антитеза чувственное—рациональное в послебаумгартеновский период и 2) сохранилась ли в современном понимании этой парной пары та внутренняя оппозиционность, которая была ей присуща изначально. Если противоположность констант исчезла, тогда специфический предмет эстетики, действительно, утрачен. Если же нет, то в районе данной антитезы как раз и следует искать те границы художественного и эстетического, которые в глазах иных современных теоретиков выглядят окончательно стертыми.

Антитеза чувственного—рационального, как она выражается в искусстве и эстетике, не оставалась неизменной. Чтобы уловить направленность ее изменений, необходимо учесть своеобразие той психологической и эстетической реальности, которую составляют чувства (эмоции).

Природа эмоций сложна и противоречива, в каком-то смысле — дуалистична. Не случайно она описывается совокупностью весьма несхожих теорий. Из них традиционно наиболее влиятельными считались две — У. Джемса—К. Ланге и В. Дильтея. Обе они подробно проанализированы Л. С. Выготским в его монографии «Учение об эмоциях» (1933). Согласно теории Джемса—Ланге, эмоции — продукт телесной, двигательной активности человека. «Первое душевное состояние не сменяется немедленно вторым; между ними должны находиться телесные проявления» (Джемс)<sup>2</sup>. «Мы не потому плачем, что опечалены, а наоборот, мы опечалены потому, что плачем». В. Дильтей же считал эмоции ценностными переживаниями. Проанализировав обе теории, Л. С. Выготский не отдает

<sup>1</sup> Баумгартен А. Г. Эстетика (фрагменты) / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 454.

<sup>2</sup> Цит. по: Выготский Л. С. Учение об эмоциях / Выготский Л. С. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 6. М.: Просвещение, 1984. С. 105.

предпочтение ни одной из них, по его оценке, ложных как целое. Но в каждой содержится, полагает он, и крупица истины.

В теории Джемса–Ланге это — признание глубокой телесной укорененности эмоциональных состояний, укорененности на уровне организма. Без этого внутреннего заземления эмоции были бы чем-то легко навеваемым и столь же легко устранимым. Они были бы лишены той мощной жизненной энергетике и побудительной силы, которой в действительности обладают. В сферу чувств, эмоций входят не только мимолетные настроения, но и глубокие страсти, аффекты.

Рациональное зерно теории В. Дильтея и его последователей (Э. Шпрангера, М. Шелера и др.) заключается в акцентировании связи эмоций с целостной личностью, с переживаниями, выражающими оценку некоторого предмета, ситуации, знакового комплекса и т. д. с позиций данного субъекта, в свете его потребностей и ценностных установок. Некоторые авторы характеризуют эмоции как своего рода индивидуализированную, практическую аксиологию. «Собственная область эмоций есть мир ценностей», — утверждает С. А. Левицкий<sup>1</sup>.

Как видим, природу эмоций можно объяснять, исходя либо «снизу», из тела, либо «сверху», из высших идеально-ценностных структур личности. Но здесь едва ли уместно решение проблемы по принципу «или–или». Скорее — «и–и». Имея единую природу, чувства, эмоции, тем не менее, могут быть дифференцированы на низшие и высшие. В эмоциональном мире личности отчетливо различимы, условно говоря, «регистры» высокий и низкий, базовый.

Ряд существенных трансформаций, произошедших в эпоху постмодернизма в сфере эстетической чувственности, отметил А. С. Мигунов в своей статье «Постмодернизм: адаптация к культуре». По его мнению, к настоящему времени от баумгартеновской науки сохранилась только ее самая общая формула, матрица: «Эстетика — наука о чувственном опыте». Но ее реальное наполнение после возникновения нового, неклассического искусства радикально изменилось. В классическом искусстве, пишет он, «в положении аутсайдера оказался чувственный опыт, который не пропущен сквозь призму интеллекта. Но именно этот низший, так называемый вульгарный, и в целом антиэстетичный по прежним

<sup>1</sup> Левицкий С. А. Трагедия свободы. М.: Канон, 1995. С. 156.

представлениям опыт и оказался в центре внимания нового искусства — поп-арта, хеппенинга, перформанса, концептуальной поэзии, постмодернистской архитектуры, музыки и кинематографа»<sup>1</sup>.

Попутно А. С. Мигунов указывает на произошедшую в искусстве постмодернизма реабилитацию негативного ценностного опыта. Осуществилось уравнивание позитива и негатива в сфере эстетической чувственности; более того — приоритет был отдан негативным эмоциональным проявлениям. Это, как мы понимаем, было связано в первую очередь с преобладанием негатива в самом социальном опыте человека XX столетия. Но также и с изменением отношения нашего современника к негативу жизни. Вместо обычного для классики отталкивания от всего безобразного, уродливого, низкого — неожиданная терпимость, толерантность, «уживчивость» авангардного искусства со всем антиидеальным. Этому изменению эстетических установок в решающей степени способствовало, подчеркивает исследователь, утверждение постмодернистской парадигмы. Автор упомянутой статьи ссылается на тезис Ж.-Ф. Лиотара о терпимости постмодернизма к различиям и даже «несовместимостям»; одновременно он усматривает глубокие корни такой тенденции как в самых отдаленных, так и в более близких к нам периодах европейской философии.

Постмодернистское искусство втягивает в свою сферу, так или иначе культурно осваивает низший, «внеинтеллектуальный» слой человеческих эмоций — это так. Но в искусстве наблюдается и противоположный процесс — интеллектуализация чувств, эмоций, преодоление их первичной, жизнеподобной полнокровности. Согласно наблюдениям Х. Ортеги-и-Гассета, этот процесс начался с эпохи романтизма. «За первой, раскрепощающей стадией романтизма следует вторая, которая уже давно заявила о себе в искусстве...», — писал испанский мыслитель. — Когда Данте противопоставлял *gaggion* (итал. «разум». — В. К.) чувству, он имел в виду интеллект. Но дело в том, что существует чувственный разум, то, что Паскаль называл *raison du coeur* (фр. «сердечный разум», «потребность сердца». — В. К.), который в силу своей сердечности отнюдь не менее разумен, чем интеллект. Появление его на свет и развитие — одна из величайших проблем нашей эпохи, которую

---

<sup>1</sup> Мигунов А. С. Постмодернизм: адаптация к культуре / Вестник Моск. ун-та. Серия Философия, 1994, № 2. С. 78.

предвидел еще Конт, настаивавший на *organisation des sentiments* (фр. «воспитание чувств». — В. К.)»<sup>1</sup>.

Начавшийся тогда процесс чрезвычайно усилился в связи с отказом художников от принципа мимесиса и последовавшей затем «дегуманизацией искусства». Ортеговский пример с воображаемой сценой агонии знаменитого человека в присутствии жены, врача, корреспондента и художника обошел все учебники по неклассическому искусству и его эстетике. Из четырех свидетелей этой драмы последний — художник — эмоционально наименее вовлечен в совершающееся событие. «Новое искусство — чисто художественное искусство»<sup>2</sup>. «...Существует бесспорный факт нового эстетического чувства», — констатирует философ<sup>3</sup>. Размышляя над характером происходящих с художественной эмоцией метаморфоз, он пишет: «Эта новая жизнь, эта жизнь изобретенная предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к другой психологической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первозданной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства»<sup>4</sup>. В дальнейшем автор говорит: «Эстетическое удовольствие должно быть удовольствием разумным. Так же как бывают наслаждения слепые, бывают и зрячие»<sup>5</sup>.

А. С. Мигунов косвенно, неявным образом тоже признает, что в искусстве и культуре постмодернизма присутствует не только тенденция, устремленная к эмоциональным «низам», к *vulgar*, но и к «верхам». Т. е. тенденция, связанная с просветлением чувств разумом. А. С. Мигунов прогнозирует грядущее «раскрепощение нашей чувственности» (эстетической в том числе) за счет развития виртуалистики. А ведь создание виртуальных миров означает известный отлет психических образов, состояний от их физиологической основы. Вектор здесь явно направлен вверх, а не вниз. Одну

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. *Musicalia* / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 171–172.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 226.

<sup>3</sup> Там же. С. 233.

<sup>4</sup> Там же. С. 234.

<sup>5</sup> Там же. С. 238.

из задач сегодняшней и завтрашней культуры этот же автор видит в продолжении освоения человеком своих пяти естественных органов чувств, из которых человек по-настоящему освоил пока что только два — зрение и слух, цвет и звук. Но характерна сама расшифровка термина «освоение»: освоил — значит, «соединил с разумом»<sup>1</sup>.

Как видим, в неклассическом (постмодернистском в частности) искусстве происходят два противоположных процесса: с одной стороны, освоение нового пласта человеческих чувств, ранее считавшихся низкими и потому оставшихся вне искусства, а с другой — интеллектуализация, одухотворение чувств, «просветление» их изначально плотной, жизненно-насыщенной природы. Результатом обоих процессов становится общее расширение сферы эстетической чувственности. Расширение настолько значительное, что границы ее эстетической специфики оказываются проблематизированными, размытыми.

В ходе культурного развития от Баумгартена до наших дней антитеза чувственного-рационального нередко сближалась со смежными антитезами — рациональное-иррациональное, аполлонизм — дионисизм и т. п. Последние модифицировали ее, придавали ей особые акценты. Но исходный, базисный мотив — противоположение чувственного — рациональному, эстетического — логическому — сохранялся и, на мой взгляд, продолжает сохраняться. Думается, именно им руководствовался Нильс Бор, выдающийся физик и культурный деятель XX века, в своей известной характеристике искусства. «Причина, почему искусство может нас обогатить, — писал он, — заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа». Таков борровский аналог тезиса Баумгартена о противоположности четкого (логического) и смутного (чувственного) познания<sup>2</sup>.

В данном контексте нельзя обойти молчанием особую позицию, занятую психологом Д. А. Леонтьевым<sup>3</sup>. Д. А. Леонтьев призывает признать антитезу чувственного — рационального, эмоционального (аффективного) — интеллектуального анахронизмом. Эта

---

<sup>1</sup> Мизунов А. С. Постмодернизм: адаптация к культуре/ Вестник Моск. ун-та. Серия Философия, 1994, № 2. С. 79.

<sup>2</sup> Бор Н. Единство знаний / Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: 1961. С. 111.

<sup>3</sup> См.: Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. М.: Смысл, 1999. — Гл. 2, § 2.8. Смысл и эмоция.

антитеза, говорит он, наследие еще античной эпохи. Ее уже давно следовало отбросить. Теперь она превратилась в подобие прокрустова ложа, в которое не укладываются многие явления современной культуры.

В частности, применение дихотомии чувство (эмоция, аффект) — интеллект к искусству приводит к односторонне-эмотивной его трактовке. О том же еще много лет тому назад писал Х. Ортега-и-Гассет: именно с «низшими формами искусства», такими, как мелодрама, фельетон, порнографические романы, «по силе эффекта, по способности захватить, увлечь ничто не сравнится...» Если бы сила искусства измерялась одной только его эмоциональной действенностью, то «высшими жанрами искусства считались бы щекотка и алкоголь»<sup>1</sup>.

Все сказанное Д. А. Леонтьевым по данному вопросу, казалось бы, противоречит тому направлению мыслей, которое обозначено в настоящей статье. Но не будем спешить с выводами. Фактически у Д. А. Леонтьева речь идет о более корректной и современной психологической формулировке той противоположности, которая раньше выражалась дихотомией чувственного — рационального. Взамен прежней понятийной пары им выдвигается новая: *смысл — эмоция*. Такой поворот дела представляется не закрывающим проблему, а обогащающим ее новыми акцентами.

Основной посыл Д. А. Леонтьева, на мой взгляд, верен: чувство (аффект) и разум (интеллект) не есть самостоятельные сущности, способные образовать некое суверенное органическое целое. Зато, поставив во главу угла высшее интегративное психологическое образование — личность, мы увидим, что эмоция коррелятивна не только и не столько с изолированным интеллектом, сколько с личностным смыслом.

Д. А. Леонтьев прилагает немало усилий, чтобы вновь обострить притупившееся различие между личностным смыслом и эмоцией. Этот «разграничительный пафос» следует признать вполне оправданным. Согласно Д. А. Леонтьеву, смысл более глубинен в онтологическом плане, его раскрытие связано с выходом в жизненный мир личности, в систему конкретных взаимодействий между субъектом и объектом. Эмоция же более или менее адекватно

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. *Musicalia* / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 175.



репрезентирует личностный смысл, «привлекая к нему внимание и ставя задачу на его содержательное раскрытие»<sup>1</sup> (разумеется, с активным участием интеллекта). Эмоции — это «чувственная ткань смысла», резюмирует психолог.

Подобное направление исследований представляется весьма перспективным. Оно модифицирует и углубляет традиционную постановку вопроса о соотношении чувственного и рационального на базе личностного подхода. Вместе с тем, то видение и решение проблемы, которое предложено Д. А. Леонтьевым, в отдельных своих моментах нуждается, на мой взгляд, в корректировке.

1) В концепции Д. А. Леонтьева ведущая роль заведомо отдана смыслу. Что касается эмоций, то они, по его мнению, «выполняют вспомогательную функцию»<sup>2</sup>. С этой явной неравноправностью агентов трудно согласиться даже применительно к реалиям практической жизни, тем более когда мы вступаем в сферу знаково закреплённых и коммуницируемых художественных смыслов. Л. Я. Дорфман констатирует: «А. В. Запорожец и Я. З. Неверович (1974) выдвинули положение о существовании особого вида эмоционального познания, при котором субъект отражает действительность в форме эмоциональных образов. Эмоции интеллектуализируются, а познавательные процессы приобретают аффективный характер и начинают выполнять функцию смысловразличения и смыслообразования»<sup>3</sup>. Приведу ещё одно корректирующее высказывание того же автора: «...Эмоциональные переживания представляют собой некоторое, пусть специфическое, но *содержание*. ...Это содержание объективируется в художественном предмете благодаря тому, что эмоции могут выполнять управляющую роль по отношению к организации художественного предмета. Обратите внимание: здесь мы имеем дело с чем-то противоположным предметности эмоций. Не эмоции обслуживают художественные предметы, а напротив, художественные предметы фактически обслуживают эмоции. В художественных предметах совершаются изменения, позволяющие придавать эмоциям внешние, «охудожествлённые» признаки, формы и значения. Такого рода процессы и создают феномен означивания эмоций»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, структура и динамика смысловой реальности. С. 165.

<sup>2</sup> Там же. С. 164.

<sup>3</sup> Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. С. 162.

<sup>4</sup> Там же. С. 160.

Итак, эмоции при определенных условиях также способны играть ведущую роль, возбуждая творческую фантазию и продуцируя новые смыслы.

2) Включившись в логику мысли Д. А. Леонтьева, следует сделать еще один шаг вперед, разграничив смыслы *рационализируемые* и *нерационализируемые*. Только вторые образуют ареал искусства и эстетики в подлинном значении этих слов.

В литературе по проблемам современной эстетики нередко утверждается, что неклассическое искусство развивается уже «по ту сторону» дихотомии чувственного — рационального. Сущность искусства, говорят теоретики посткультуры, креативная, инновационная, деятельностно-творческая. А в какой сфере — чувственной или чисто интеллектуальной — проявляется креативная способность, не имеет существенного значения. Антитеза чувственного — рационального оказывается как бы снятой. Не присутствуем ли мы при радикальной трансформации феномена «искусство»? Если классическое искусство было чувственным, эмоционально-смысловым в своей основе, то не следует ли предположить, что искусство будущего станет чисто интеллектуальным занятием? Возникновение уже сегодня концептуального искусства — искусства «чистых идей» — говорит, как считают, в пользу такого прогноза.

Все подобные рассуждения и предположения — часть кардинального вопроса о рационализме, о все возрастающей перспективе предельной рационализации человека и окружающего его мира культуры, включая искусство. Вопрос этот вставал в истории европейской мысли не раз — у Дж. Вико в XVIII веке, у Гегеля в XIX-м и др. (Парадоксально, что теперь он выдвигается в качестве девиза как раз теми теоретиками, которые позиционируют себя в качестве антиподов Просвещения с его верой во всемогущество разума...).

И все-таки философско-эстетическая мысль XX — начала XXI века сопротивляется угрозе полного вытеснения чувственного начала из искусства, эстетики, культуры. Х. Ортега-и-Гассет к своему, уже известному нам, примеру с умирающим знаменитым человеком сделал следующее примечание (подчеркнув, что «без него трудно проникнуть в суть искусства — как нового, так и старого»): «Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой

художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами — событие это осталось бы им непонятно»<sup>1</sup>. Жизненные чувства, эмоции есть почва и материал искусства, какой бы переработке и «возгонке» они не подвергались в дальнейшем со стороны художника.

Согласно взгляду К. Ланге, датского анатома и физиолога XIX века, чем больше выражена в человеке эмоциональная способность, тем на более раннем этапе культурного развития он находится. И наоборот. В конечном счете умственное развитие и образование должны полностью подавить и поглотить развитие эмоциональное. Л. С. Выготский в «Учении об эмоциях» расценивает эту теорию как печальный апофеоз рационализма. Истинную, огромную роль эмоций в эстетической сфере он вскрыл в своей «Психологии искусства». Искусство было определено им как «общественная техника чувств».

Согласно эстетическим воззрениям С. М. Эйзенштейна, воздействие произведения искусства на реципиента разворачивается одновременно в двух направлениях: к высшим идейным ступеням сознания и к глубинным механизмам «чувственного мышления», представленным в наиболее древних, «архаичных» слоях психики<sup>2</sup>.

Из сказанного следует определенный вывод. Критерий специфичности искусства и эстетической сферы существует. Он связан с антитезой чувственного—рационального. Всё, относящееся к области чистой рациональности, описываемое на ее языке и утратившее эмоциональный характер, находится вне искусства. В. В. Бычков и О. В. Бычков, говоря о сложности и многоликости предмета эстетики в его современном состоянии, очерчивают его менее строго, с уклоном в постмодернистскую «маргинальность»: предмет этот, говорят они, «постоянно балансирующий на грани материального — духовного, рационального — иррационального, вербализуемого — невербализуемого...»<sup>3</sup>. С известными оговорками этот тезис можно принять. Но как только антитетичность полюсов исчезает и вместо «смутности» смысла воцаряется однозначная «четкость», вместо

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 230–231.

<sup>2</sup> См.: Басин Е. С. М. Эйзенштейн о психологических механизмах воздействия искусства / Художники социалистической культуры. М.: Наука, 1981. С. 172.

<sup>3</sup> Бычков В. В., Бычков О. В. Эстетика / Новая философская энциклопедия. В 4-х т. Т. 4, М.: Мысль, 2001. С. 465.

соответствующей эмоциональности — полная безэмоциональность, мы оказываемся за пределами искусства. Продукты чисто рациональной, интеллектуальной деятельности, с моей точки зрения, могут претендовать на какое угодно наименование — головоломки, ребуса, шахматного этюда и т. п., — но не художественного творения.

В эстетике постмодернизма есть, однако, такие положения, которые, не нарушая четкости сформулированного выше критерия художественности, все же позволяют причислить к области искусства многие творения интеллектуальной деятельности. Это, прежде всего, тезис о той особой роли, которую играют в неонкласике «антиномии и парадоксы». Понятие игры используется теоретиками посткультуры в самых разных значениях: релятивистская игра ценностями, игра как выход из утилитарности и др. Есть среди них и такое значение, как «игра полярностями». Именно она приводит к антиномиям, парадоксам, к абсурду. «Игра полярностями» охватывает, казалось бы, чисто интеллектуальные операции, процедуры, но они — смыслопорождающи и эмоциогенны. Чаще всего эмоционально-смысловым эффектом подобных игр являются ирония, различные оттенки комизма.

Так, пройдя вместе с постмодернистами полный круг разочарования в «эстетическом», весь цикл деконструкции последнего, баумгартеновская наука вновь возвращается к собственным базовым принципам: «согласию разногласного» (вернее, к «разногласию согласного»), «началу антитезы», контрасту, диссонансу, нюансу и т. д. Только на сей раз эти принципы применяются преимущественно в интеллектуализированном смысловом поле. В этом пункте, кстати, неклассическая эстетика органично смыкается с классической. Комизм и ирония — понятия с чрезвычайно богатой историей.

Искусство и эстетика постмодернизма не отделены китайской стеной от общего исторического развития искусства и культуры. В данной связи уместно вспомнить и о том, что «принцип дисгармонии, антиномий и противоречий составляет основу барокко»<sup>1</sup>. Кстати, обращение к теории барочного искусства способно пролить свет на кардинальную проблему сегодняшней эстетики — проблему ее предмета, установления его границ.

---

<sup>1</sup> Штейн А. Л. Четыре века испанской эстетики / Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко, Просвещение. М.: Искусство, 1977. С. 44.

Хотя историю «эксплицитной» эстетики начинают обычно с А. Г. Баумгартена, в действительности у него были предшественники. Попытки создания философской науки об искусстве, художественном творчестве, прекрасном предпринимались еще в XVII и первой половине XVIII века. Две наиболее известные из них связаны с именами испанца Б. Грасиана (1601–1658) и Дж. Вико (1668–1744). Их теоретические построения мы вправе считать «протоэстетиками». Примечательно, что каждая из трех «ранних» эстетик XVII–XVIII веков имеет свою специфическую окраску, свою интенцию, свой вектор. Эстетику Баумгартена можно назвать «сенсуалистической», Вико — «лингвистической» или «мифопоэтической», а Грасиана — «интеллектуалистской». В этих трех моделях как бы заранее проигрывались различные варианты развития рождающейся новой науки. Реальный итог известен: «победил» Баумгартен, эстетика пошла путем «науки о чувственном познании», «чувственном опыте». Но и о двух других вариантах не следует забывать. Ведь самым фактом своего существования они тоже отвечали на вопросы: какова эта новая наука? что составляет ее предмет? Учет добаумгартеновских, небаумгартеновских протоэстетик расширяет наши представления об ареале эстетики, о богатом спектре ее возможностей. Длительное время названные и другие варианты существовали в более или менее скрытом виде, лишь изредка выходя на поверхность. Но, быть может, сейчас пришел их черед, и именно их интенции развивает неонклассика?

Протоэстетика Б. Грасиана вызывает особый интерес. В-первых, отмеченным выше «интеллектуализмом». В-вторых, грасиановский вариант новой науки сформировался под интенсивным влиянием идей барокко, а значит — принципа дисгармонии, антиномий и противоречий. Центральным понятием философии искусства Грасиана было «остроумие» (исп. *agudeza*) (синонимы: «изощренный ум», «изобретательность», «хитроумие»). Под остроумием мыслитель понимал не простую разновидность комического, а нечто куда более широкое и значимое: единый принцип творчества в любых видах искусства, позволяющий соединять противоположности, преодолевая тем самым рассудочную однозначность. Исследователь творчества Грасиана Л. Е. Пинский пишет: «Апология ассоциативного (а не дискурсивного) начала в художественном творчестве и восприятии, доказательством чему служит природа остроумия, приводит Грасиана (рационалиста!) к ограничению в

творческом акте роли рассудка... к выдвижению безотчетной интуиции творческой личности...»<sup>1</sup>.

Интересный материал о содержании понятия «остроумие» в трактате Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1648), а также в трудах итальянских теоретиков барокко (Э. Тезауро, М. Перегрини, Л. Бартоли и др.), содержится в книге И. Н. Голенищева-Кутузова «Романские литературы»<sup>2</sup>. Но он пока, кажется, не привлек внимания эстетиков. И все-таки интерес к «остроумию» как фундаментальному эстетическому принципу постепенно пробуждается. Так, А. Е. Махов обращает внимание на то, что исторически словесное и музыкальное творчество часто сближались именно под эгидой «остроумия»<sup>3</sup>. Связанный с ним принцип *concordia discors* (или, в обратном варианте, *discordia concors*) имеет, в сущности, общеэстетическое значение.

Природа «интеллектуальных эмоций» как таковых изучена на сегодняшний день явно недостаточно. Их видовое многообразие, специфика и эстетический потенциал не вполне ясны. Но обнадеживает тот факт, что феномены алогизма, антиномичности, парадокса, абсурда и т. п. вызывают растущий интерес современных исследователей. Инициатива здесь принадлежит, пожалуй, представителям неонклассики. Специальные работы посвящаются анализу «Алисы в Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, жанру «лимерик» (= стихотворная бессмыслица), прославленному Эдвардом Лиром, творчеству обэриутов и др.<sup>4</sup> Нет сомнений, что со временем эти усилия принесут свои плоды.

Изложенные выше общетеоретические положения позволяют, как кажется автору настоящей статьи, дифференцированно подходить к оценке ряда конкретных явлений авангардного искусства. Так, эстетическая программа концептуализма дает основания для весьма разноречивых оценок этого вида творчества. «На первый план в концептуализме выдвигается, — пишут Л. Бычкова и В. Бычков, — *концепт* — замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; доку-

<sup>1</sup> Пинский Л. Е. Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана / Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. Статьи. Лекции. М.: РГГУ, 2002. С. 331.

<sup>2</sup> См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М.: Наука, 1975.

<sup>3</sup> См.: Махов А. Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 91–118.

<sup>4</sup> См., напр.: Кюев Е. В. Теория литературы абсурда. М. 2000.

ментально зафиксированный проект»<sup>1</sup>. Поскольку это так, подобные творения находятся явно за пределами искусства. Но так как, по свидетельству тех же авторов, установки концептуализма, подобно авангардному искусству вообще, «принципиально антиномичны»<sup>2</sup>, то здесь открываются возможности для продуцирования недискурсивных смыслов и эмоций соответствующего характера. Та часть концептуальных «проектов», в которой перцептивным или же аналитическим способом выявлено наличие указанных признаков, все же может быть отнесена к явлениям искусства.

Одним из бесспорных свидетельств необходимости перехода к новой, неклассической эстетике считается неадекватность традиционных категорий (прекрасное, возвышенное и т. д.) авангардному искусству. Эстетика наших дней использует в этих целях понятия меньшей степени общности, порожденные новой художественной практикой и потому еще не вполне устоявшиеся, — так называемые «паракатегории». Однако у тех и других много не только различного, но и общего. Механизм формирования эстетических понятий оценочного плана — един; однако его нельзя трактовать односторонне, как чисто рациональный. Известен исходный тезис сенсуализма: «Нет ничего в интеллекте, чего не было бы ранее в ощущениях». Нечто подобное мы должны сказать и об эстетических понятиях и категориях. С генетической точки зрения чувства, эмоции предшествуют понятиям, а чувства неспецифические, экзистенциальные, жизненные первичны по отношению к чувствам культивированным, эстетизированным. Понятия изучаются логикой, чувства — психологией; отсюда хорошо известная из истории, устойчивая тенденция *психологической* интерпретации категорий эстетики. (Да и всей этой науки в целом). Так, в эстетике В. Дильтея нет эстетических категорий как таковых — они сведены к устойчивым комплексам чувств, эмоций. Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» сочувственно цитировал слова Б. Кроче о трагическом, комическом и других подобных им категориях: «...Все эти понятия не подлежат ведению ни эстетики, ни философии вообще и должны быть отданы именно психологии»<sup>3</sup>. Подобные суждения авторитетных ученых свидетельствуют, при

<sup>1</sup> Быкова Л., Быков В. Концептуализм, концептуальное искусство / Лексикон нонконформистов. Художественно-эстетическая культура XX века. М. 2003. С. 252.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. С. 78.

всех возможных возражениях, о признании ими большой роли чувств в формировании эстетических категорий и понятий.

Современные психологи ввели в свою науку понятие «эмоциональной ткани» и широко оперируют им. Эмоциональная ткань составляет подкладку всех человеческих представлений, мыслей, мотиваций и т. п. Ткань эта, добавлю от себя, находится в постоянном движении, подобно магме под земной твердью. Одни ее волны если не совершенно мимолетны, то («слабо») регулярны; поэтому порождают лишь малые «островки» тверди (т. е. паракатегории). Другие, имеющие устойчиво повторяющийся ритм, способны породить обширные и прочные, долгоживущие «острова» (категории). Безбрежный, неиссякаемый океан человеческих чувств, эмоций — это и есть та питательная среда, из которой возникает категориально-понятийная сетка конкретной исторической эпохи. Разумеется, сетка эта развивается, перестраивается, обновляется.

До сих пор остаются не вполне ясными такие моменты: как происходит преобразование комплексов обычных, экзистенциальных чувств в эстетические? при каких условиях совершается этот процесс? каковы отличительные признаки «ставшего» эстетического чувства, эмоции? Интересную попытку ответить на эти вопросы предпринял С. А. Лишаев<sup>1</sup>. Данный автор исходит из того, что каждое из человеческих жизненных настроений (он именует их «расположениями») при определенных условиях может перерасти в эстетическое и закрепиться в этом своем качестве. (При таком подходе вопросы о сужении круга эстетических категорий, об их деспецификации и т. п. попросту отпадают). Особенно увлеченно и, на мой взгляд, достаточно удачно С. А. Лишаев прослеживает формирование временных эстетических паракатегорий — «юное», «мимолетное», «ветхое» и др. Работы упомянутого автора носят поисковый характер, критерий эстетичности чувств определен в них еще недостаточно четко. И все же начало важному делу — анализу онтологической укорененности эстетических понятий, процессов их генезиса, умножения и обновления — положено. В этом направлении эстетических исследований, как и во многих других, антитеза чувственного — рационального сохраняет все свое значение, выступая в роли важного методологического ориентира.

2005

<sup>1</sup> См.: *Лишаев С. А.* Влечение к ветхому. Опыт философского обоснования. Самара. 1999; *Лишаев С. А.* Онтология эстетических расположений. Автореферат дисс. на соиск. уч. степени д-ра филос. наук. Самара, 2001; *Лишаев С. А.* Эстетика Другого. Самара. 2000.



## НОВОЕ СЛОВО В ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Статьи, помещённые в новой книге Е. Я. Басина<sup>1</sup>, относятся главным образом к двум областям современного эстетического знания — так называемой «семантической эстетике» и психологии искусства.

Сформулировать однозначно-строгую дефиницию семантической эстетики не просто, да автор и не ставит перед собой такую цель. Зато он даёт своему читателю богатый материал для очерчивания предмета подобных исследований и выработки адекватного определения. Искусство, подчёркивает учёный, включено в обширный контекст культуры. С этой точки зрения, важное значение приобретает аналогия между искусством и языком, а также взаимосвязи между изучающими их дисциплинами — лингвистикой, семиотикой, искусствознанием и эстетикой. Знаковые процессы, имеющие место в искусстве; художественное смыслообразование, происходящее по принципу надстраивания «вторичных моделирующих систем» (Ю. М. Лотман) над обычными каналами и средствами общения; кодирование и перекодирование художественно-образной информации — всё это входит в круг проблем семантической эстетики. Результаты исследований автора в данном направлении изложены в таких статьях рецензируемого сборника, как «Искусство и язык», «Семиотика об изобразительности и выразительности в искусстве», «О природе изображения».

Психология искусства — «межпредметная» дисциплина, находящаяся на стыке эстетики, искусствознания и психологии, — составляет второе магистральное направление интересов автора; преобладающая часть содержания сборника относится именно к этой области знания. Стержневую роль здесь играет психологический анализ творческого процесса в искусстве и его субъекта — художника. (Отсюда — заглавие всей книги).

Говоря вообще, указанные два научные направления могут и «не дружить» друг с другом. Из опыта известно, что семиотические исследования конституируются чаще всего через отталкивание от психологии, противостояние с ней. Особенность позиции, занятой

---

<sup>1</sup> Басин Е. Я. Художник и творчество. М. 2008. При цитировании цифры в круглых скобках отсылают к соответствующим страницам этой книги.

данным автором, состоит, напротив, в том, что он стремится к органическому синтезу обоих направлений, и это ему в значительной мере удаётся осуществить на деле.

Собранные в книге статьи писались в разное время, публиковались в различных научных изданиях. Но есть в них нечто такое, что придало им внутреннее единство. В основе книги лежит целостная, оригинальная, годами вырабатывавшаяся и до деталей продуманная теоретическая концепция. Ниже мы кратко охарактеризуем её суть и узловые идеи, положения. А пока отметим одну важную особенность, запечатлённую в материалах книги, — тот метод, которым руководствовался автор при разработке своей концепции.

Метод этот внешне, казалось бы, каноничен и непритязателен, но при добротной реализации способен давать хорошие результаты. Какой бы тематический срез книги мы ни взяли, мы обнаружим обширнейший задел ценных наблюдений, перспективных идей и эвристичных подходов, извлечённых автором из трудов предшественников по изучаемой проблеме. Так, семантико-семиотическим разработкам Е. Я. Басина предшествовала его книга «Семантическая философия искусства», выдержавшая ряд изданий. Из предшественников в области общей психологии и психологии искусства им особенно детально проанализированы труды немецких теоретиков «вчувствования» (Т. Липпс и др.), крупных отечественных учёных и деятелей искусства С. Л. Рубинштейна, Л. С. Выготского, К. С. Станиславского, С. М. Эйзенштейна. Идеи и опыт двух последних авторов учёный упорядочил и осветил в двух книгах-хрестоматиях (из наследия Эйзенштейна — 2002 г., Станиславского — 2009 г.; этому же посвящены три статьи в настоящей книге). Обдумыванию статей о соотношении искусства и нравственности сопутствовали подготовка и издание антологии «Этика художественного творчества: философско-эстетический аспект». В 2-х частях. М., 2006.

Не меньшую компетентность проявляет Е. Я. Басин и в сфере современной философии и науки, выявлении их «переднего края» в изучаемой проблеме, наличия различных точек зрения, существа их разногласий и т. п.

Ключевое значение для понимания развиваемой автором концепции имеют его статьи «Художественное творчество и воображение» и «Творческая фантазия (ситуация, эмпатия, воображение)». «Вниманию читателя предлагается, — пишет автор, — *новая психологическая концепция фантазии*» (189). И это, на наш взгляд,

действительно так. Понятия «воображение» и «фантазия», играющие столь важную роль в художественно-творческом процессе, часто употребляются как синонимы. Автор предлагает их различать; однако дело не просто в выборе слова. Понятие «фантазия», считает исследователь, сужено до «воображения» искусственно. До сих пор в психологии и эстетике господствует точка зрения на воображение как свободное создание и пересоздание представлений, образов. При таком подходе возникает характерное затруднение: а может ли воображение творчески создавать и пересоздавать «непредметные» компоненты субъективной, психологической реальности — идеи, побуждения, эмоции и др.? В отличие от сторонников «представленческой теории», автор излагаемой концепции отвечает на такой вопрос утвердительно, и это имеет принципиальное значение. В горниле воображения преобразуется, подчёркивает он, не только объект (восприятия, памяти), т. е. представление, но и субъект. Над реальной эмпирической личностью фантазирующего надстраивается его «двойник» (фактически — подсистема первого Я) — «воображённое Я». (Этот феномен автор именует «естественным раздвоением Я»). Именно воображённое Я выступает субъектом творчества, центральным регулятором творческого процесса. Фантазия, следовательно, имеет две стороны, две составляющие — объектную и субъектную. За первой автор соглашается закрепить традиционный термин «воображение»; вторую же предлагает обозначить как «эмпатию» (своего рода вживание, вчувствование уже в видоизменённое Я).

Свою концепцию фантазии (или воображения в расширительном смысле) Е. Я. Басин в зависимости от контекста называет «ситуационной», «эмпатической» или «личностной». Такие созвучные автору теоретики, как С. Л. Рубинштейн, Ж.-П. Сартр и др., усматривали сущность, природу воображения в преобразовании наличной ситуации в новую, творчески преобразённую. Причём сама воображённая ситуация мыслилась ими в единстве объектной и субъектной сторон, что особенно важно для обосновываемой теории. Отсюда эпитет «ситуационная».

Эмпатия в понимании автора представляет собой перенесение фантазирующего в ситуацию другого Я и моделирование мировосприятия, мироощущения по его образцу. Причём воображённое Я не отрывается полностью от Я реального, действуя совместно с ним по игровому принципу «как если бы», *als ob*, то есть субъект одновремен-

но пребывает в двух лицах, двух ипостасях. Наглядную модель действия эмпатического воображения автор усматривает в сценическом творчестве актёра, в связи с чем обращается к наследию известных знатоков театра (К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Б. Е. Захавы и др.). Современные трактовки эмпатии генетически связаны с классической «теорией вчувствования» рубежа XIX–XX вв. (Т. Липпс и др.), которая вызывала в науке как позитивный, так и критический резонанс. Чаще всего утверждали, что «вчувствование» (эмпатия) должно быть дополнено своей противоположностью — «дистанцированием» (В. Воррингер, Э. Баллоу и др.). В концепции Е. Я. Басина этот упрёк отведён тем, что уже первым, исходным моментом художественного творчества признано «изоляция», «отрешение» воображённого от действительности. Тем самым, пишет автор, «мы приходим к эмпатической теории творчества, которая, с нашей точки зрения, является наиболее перспективной среди психологических теорий воображения» (214).

Л. С. Выготский, М. М. Бахтин, признавая важную роль вчувствования (эмпатии) в творческом процессе, тем не менее ввиду разных причин не выявили связи её с работой воображения, не вскрыли самого психологического механизма эмпатии. Автор данной книги успешно восполнил этот пробел. В качестве когнитивных составляющих эмпатии (недооценённых теоретиками «вчувствования») он выделяет «проекцию» и «интроекцию». Начинаясь уже упомянутым «изолированием», завершается эмпатия актом «идентификации». Это и есть основные звенья механизма эмпатии в истолковании автора. Кроме того, исследователь проанализировал целый комплекс необходимых условий и факторов, от которых зависит успешность эмпатического аспекта фантазии (словесный, речевой фон; установка субъекта на эмпатию; внушение; самовнушение и др.). Чтобы эмпатическое вживание, одушевление состоялось, объект должен быть привлекательным для творца; тем самым подчёркнута мотивирующая роль эмоций. Высшим выражением эмоционального отношения автора-художника к своему герою — каким бы он ни был — является «любовь» (у М. М. Бахтина — «эстетическая любовь»). С ней тесно связан фактор «веры» в реальность воображаемого. «Художник верит потому, что любит» (205).

Эмпатическая теория воображения закономерно выводит исследователя на проблему личности художника, его творческого Я. Таким образом, все три характеристики излагаемой концеп-

ции — «ситуационная», «эмпатическая» и «личностная» — вполне оправданы.

Если в существующих психологических теориях художественного творчества воображение рассматривается, как правило, *в одном ряду* с другими компонентами психики творца, то в концепции Е. Я. Басина оно имеет радикально выделенный, маркированный характер. *«Вся художественная психология «пропущена» через призму художественного вымысла, вся она — воображённая, вымышленная психология»* (157), — заявляет учёный. — *«Понимание психологии искусства может быть создано на пересечении проблемы воображения и всех других психических явлений в искусстве, не только чувства (согласно точке зрения Л. С. Выготского. — В. К.), — но и мышления, восприятия, памяти, внимания, выразительных движений и др.»* (156). Другими словами, в излагаемой концепции воображение признаётся компонентом системообразующим, базовым и «тотальным», с целым рядом вытекающих из этого следствий.

Особое внимание уделено Е. Я. Басиным вопросу об эстетической спецификации психологии творческого процесса. (Как известно, классической теории вчувствования ставилась в вину именно неразграниченность общепсихологического и собственно эстетического значений данного понятия). В предлагаемой концепции вопрос этот решён самым радикальным и «надёжным» образом. Произведение искусства в своём чувственном, материально-знаковом воплощении существует объективно, оно доступно для строго научного изучения; следовательно, только опирающийся на него критерий художественности будет лишён обычной произвольности, заведомого субъективизма. Художественная психология творца формируется и развивается вместе с созданием им художественной формы произведения. Как видим, наряду с переосмысленным понятием воображения, центральную, стержневую роль в излагаемой концепции играет *психология художественной формы* (вернее, психология формосозидания в искусстве). Это и есть главный специфицирующий фактор всего процесса, главный критерий преобразования психологии творца из «общечеловеческой», неспецифической в специфически-художественную. Ведущую роль здесь играет эмпатия художника, его творческого Я, в создаваемую художественную форму и в используемые при этом средства. Творческое Я художника выделяет из себя целый ряд суб-Я, выполняющих регуля-

тивную функцию по созданию тех или иных элементов и аспектов формы. «Я» как психический регулятор деятельности фантазии представляет из себя иерархическую систему реального «Я» и множества подсистем воображённых, эмпатических «Я» (198). За центральным Я остаётся интегрирующая функция.

Инновационный характер носит статья «Искусство и энергия», одна из лучших в книге. Конечно, определённые подступы к данной теме имели место и ранее, но в такой чёткой, принципиальной постановке она предстаёт в нашей эстетике, пожалуй, впервые. «На сегодняшний день данная проблема, — констатирует автор, — наименее изученная в науке об искусстве» (93). К категории энергетических относят такие понятия, как сила/слабость, работа, интенсивность, концентрация, накопление и, соответственно, «взрыв», разряд(-ка), темп и ритм как характеристики движения и т. п. Автор убедительно доказывает, что все они применимы и к художественному творчеству. Так, свершение художественного открытия требует, кроме соответствующей одарённости, таланта, ещё и определенного «запала», «градуса», питающего вдохновение, — т. е. повышенной энергетики. Ища теоретическое объяснение и обоснование подобных феноменов, автор выделяет три уровня энергетики в искусстве: 1) энергия физическая (в том числе нервная), 2) энергия психическая (внимание, мышление и т. д.), 3) энергия духовная (идеалы, нормы, императивы — эстетические, нравственные, религиозные и др.). Приоритет Е. Я. Басин отдаёт третьему, особому виду энергии. На высшем уровне творчества, полагает он, энергия может не только расходоваться, убывать, но и накапливаться, возрастать — за счёт перераспределения по уровням и формам существования (актуальная/потенциальная, сознательная/бессознательная и т. д.).

Начатое автором изучение и осмысление энергетических аспектов художественного творчества, несомненно, должно быть продолжено.

Ряд статей книги Е. Я. Басина посвящён вопросам нравственной мотивации творчества художника. Проблема эта решается автором, опять же, в духе его собственной концепции творчества, её основных идей (воображение; эмпатия; энергетика и др.). В центре внимания учёного находится личность художника в единстве двух её ипостасей — художника-человека и художника-творца. Соответственно, рассматриваются две взаимосвязанные этики — жизненная и творческая; основное внимание уделено второй.

В современной эстетике более обычным делом является разобщение и даже противопоставление мотивов художественных и нравственных. У Е. Я. Басина мы видим нечто противоположное. На передний план им выдвинута огромная мотивирующая, энергетически-стимулирующая сила нравственных чувств (таких, как доброта, любовь к людям, вера, надежда и др.). Для объяснения спонтанного перехода, превращения нравственных мотивов в специфически-художественные интенции им использован известный психологический принцип «сдвиг мотива на цель». То есть, в большинстве случаев творческая деятельность художника инициируется именно нравственными мотивами, чтобы впоследствии стать привлекательной, мотивирующей уже сама по себе, как художественно-эстетическая. Случаи несоответствия между низкой нравственностью конкретного художника-человека и его же образцовостью как творца автор книги отнюдь не игнорирует; залогом высококачественного творчества он считает наличие нравственно-позитивного ядра у любого значительного художника, даже имеющего нравственные изъяны.

Заслуживает внимания также одна авторская работа, трактующая о психологических механизмах воздействия искусства. Вопрос этот был специально разработан С. М. Эйзенштейном — как бы в ответ на запрос его эпохи, требовавшей создания социально-действенного искусства, способного направленно формировать сознание масс. Сейчас, во времена беспрецедентной власти СМИ (телевидения в особенности) над душами и умами людей, эта проблематика вновь становится актуальной. Центральная идея Эйзенштейна в данном вопросе состоит в том, что произведение искусства оказывает действие на воспринимающего сразу в двух противоположных направлениях — в сторону высших идейных уровней сознания и в сторону его самых глубинных онтологических структур. В этой связи выдающийся кинорежиссёр обстоятельно характеризует феномен «чувственного мышления», вовлекая в процесс анализа такие обеспечивающие его (чувственного мышления) механизмы, как метонимия («часть вместо целого»), эмпатия (идентификация), синестезия, суггестия (внушение, «гипнотический» эффект), затормаживающий сознание ритм и др. В данном контексте получает объяснение специфический феномен «физиогномического восприятия». Заслугу Е. Я. Басина мы видим в том, что все эти, прямо скажем, полузабытые наблюдения и идеи Мастера он

выявил и сделал достоянием современной теории художественного творчества и восприятия.

Объективности ради можно указать и на определённые несовершенства данной книги. Порядок расположения статей, предложенный автором, нам кажется не самым оптимальным (с точки зрения выраженности концептуального единства). Стоило снабдить каждую из статей сноской о годе её написания или первой публикации, а может быть, назвать и соответствующие издания. Для научного труда это немаловажно, да и обычному читателю пошло бы на пользу. Надуманным, малоубедительным представляется нам выдвижение «художественного темперамента» на роль интегратора всех интенсивностей творческого процесса (см. 97–99). В особенности когда этот термин напрямую связывается (фактически отождествляется) со «смысловой энергией» произведения, с силой его образности (см. 99–101). В текстах различных статей автор неоднократно ссылается на свою уже упомянутую антологию «Этика художественного творчества», но выходные данные этого издания впервые приведены лишь на страницах 264 и 266 — явный недостаток. Встречается разноречивость в написании фамилии Я. Мукаржовского (ср. 286 — Именной указатель и 100–101).

В эстетике едва ли есть раздел, более трудный для обобщений и рационализации, чем теория художественного творчества. Здесь всё зыбко, индивидуально и непредсказуемо — ибо велик удельный вес интуитивных, бессознательных процессов. Принципиальную заслугу автора данной книги составляет, на наш взгляд, то, что он сумел найти «нить Ариадны», позволяющую проникнуть в пресловутые, словно заколдованные «тайны творчества»; сумел сырой материал эмпирических наблюдений и импрессионистических набросков перевести в русло научной психолого-эстетической теории с её строгими критериями рациональности и доказательности.

2010



## ВОЗВРАЩЕНИЕ БЕЛОГО ПАРОХОДА ПО ПОВОДУ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЫ БУРНЫХ 90-х ГОДОВ

История очередной раз посрамила прогнозы и оптимистов, и пессимистов — в одно прекрасное утро россияне проснулись и обнаружили, что империи — нет, правящая партия исчезла как мираж, а вместо «Авроры» у причала вновь покачивается белый пароход свободы.

*М. А. Абрамов*  
*«Опыт русского либерализма»*

Как быстро летит время.

Кажется, только вчера я листал свежееизданную книгу Дж. Нэсбитта и П. Эбурдин, американских футурологов, «Что нас ждёт в 90-е годы»<sup>1</sup>. В этой книге-прогнозе были намечены, как писали её авторы, «десять новых направлений на 90-е годы». Два из них были особенно близки мне, как эстетике: «Возрождение искусств» (гл. 2) и «Универсальный образ жизни и культурный национализм» (гл. 4).

Прошло всего четыре года с момента завершения XX столетия, и вот я уже держу в руках своеобразный отчёт о драматических событиях, которыми были наполнены реальные 90-е годы в художественной и общекультурной жизни России и остального мира. Передо мной двухтомный труд, созданный учёными Российского государственного института искусствознания (Москва) и добротной изданный петербургским издательством «Алетейя». Название первого тома — «Очерки культурной жизни России на рубеже веков» (400 с.), второго — «Культура в глобальном мире» (525 с.)<sup>2</sup>.

Оба тома на удивление коррелятивны с вышеуказанными главами книги Нэсбитта-Эбурдин. Их можно и даже желательно сравнивать. Вот предвидения, а вот живая свершившаяся реальность. Впечатляет оперативность исследовательской мысли. Едва-едва вопросы были осознаны, поставлены — и уже налицо первые ответы на них, заключённые в аналитических обзорах и комментариях по

<sup>1</sup> См.: Нэсбитт Дж., Эбурдин П. Что нас ждёт в 90-е годы. Мегатенденции: Год 2000. Десять новых направлений на 90-е годы. М. 1992.

<sup>2</sup> Эволюция культурной деятельности в новом столетии: Социально-экономические аспекты культурной политики: В 3-х т. Т. 1. Очерки культурной жизни России на рубеже веков. Т. 2. Культура в глобальном мире. СПб.: Алетейя, 2005.

поводу выявленных процессов и тенденций: В первом томе содержится шестнадцать глав-статей о судьбах различных видов искусства и форм культурной деятельности. Во втором двенадцать статей и рефератов, из коих часть освещает вопросы теории, а часть — достижения различных стран мира в области проведения культурной политики. Всё это в обозначенных рамках 90-ых годов, с захватыванием, в ряде случаев, также первых трёх лет наступившего, нынешнего столетия.

Вполне очевидно, что под неброскими зеленоватыми переплётами двух объёмистых академических томов сконцентрирован исключительно богатый и ценный материал, заслуживающий самого пристального внимания. Особенно, если учесть, что последнее десятилетие прошлого века было для России и ряда других стран бывшего социалистического лагеря временем самых радикальных политических, экономических, социальных потрясений и преобразований. Как всё это откликнулось, отозвалось на развитии культуры и искусства? Какие уроки следует извлечь из собственного пережитого опыта и опыта других стран? Кто ныне является субъектом культурной политики и как она должна быть изменена в соответствии с вызовами времени? Каковы, вообще, дальнейшие перспективы развития культуры (отечественной прежде всего), а также самого социума, в контексте которого она живёт и реализует свои возможности?

«Над этими вопросами, — пишет шеф-редактор всего издания Б. Ю. Сорочкин, — актуальными как для учёных-культурологов, так и для «практиков» в сфере культурного строительства, размышляют авторы предлагаемого читателю сборника, *приглашая к сотрудничеству в осмыслении насущных для бытия культуры проблем* (курсив мой. — В. К.)» (II, 10)<sup>1</sup>. Будем считать, что любезное предложение редактора-составителя одним из читателей с благодарностью принято. Настоящие заметки, подчеркну, не следует воспринимать в качестве полноценной рецензии на упомянутые два тома. (Кстати, судя по издательским данным, предстоит ещё выход в свет тома третьего, заключительного.) Просто по прочтении столь незаурядного издания захотелось, отложив книги в сторону, дать себе отчёт в содержании прочитанного, поразмышлять над затро-

<sup>1</sup> Здесь и далее цифры, заключённые в скобки и помещённые по окончании цитаты из двухтомника, означают: римские — номер тома, арабские — страницу, на которой находится воспроизводимый текст.

нутыми в них проблемами. Поразмышлять, в одних случаях продолжая логику авторских мыслей, в других же оспаривая её — в общепринятых рамках интеллектуального диалога и научных дискуссий. В таком случае, предупреждать читателей о том, что высказываемые мною ниже суждения, оценки и выводы могут оказаться довольно-таки субъективными, спорными, — наверное, излишне. Как говорится обычно в подобных случаях: «автор не претендует...».

Существо свершившихся в России 90-ых годов радикальных изменений, естественно, отразившихся на его культуре и искусстве, лапидарно выразил М. Жабский применительно к предмету своего исследования — кино. Это было «время трансформации кинематографа тоталитарного в демократический, социалистического — в капиталистический, государственного — в рыночный» (I, 230). Нечто подобное можно было бы сказать и о других, не-экранных видах искусства, в целом о культурной ситуации, создавшейся на переломе эпох.

С началом «перестройки» отечественное искусство и культура оказались в совершенно новых для себя экономических условиях — в обстановке возрождающегося русского капитализма, в системе торжествующих рыночных отношений. Войти в рынок деятелям культуры и искусства было не просто. Видные искусствоведы страны совокупными усилиями рисуют полную драматизма картину того, как всё это происходило и чем покамест закончилось.

В качестве самой насущной и острой встала проблема финансирования. Где взять деньги на обеспечение нормальной жизнедеятельности учреждений культуры, творческих союзов и т. д.? Кто оплатит расходы на организацию выставок, проведение фестивалей и пр.? Наконец, не может же оставаться без средств к существованию художник, актёр, музейный работник... Культура нуждается в инвестициях, субсидиях. Раньше все эти расходы брало на себя государство. Но взамен оно требовало от деятелей культуры соответствия плодов их творческой деятельности его, государства, политике и идеологии. Это представлялось величайшим унижением. Новое, перестроечное и постперестроечное государство сократило размеры поддержки культуры до минимума, а то и вовсе прекратило её. В результате уровень жизни большинства работников культуры и искусства снизился до поистине нищенского.

В этих кризисных условиях на первые роли вышли спонсоры и меценаты — лучшие, или наиболее дальновидные, представители предпринимательского класса. Многие учреждения культуры

были приватизированы, перейдя в руки новых хозяев жизни. Перед всеми очагами культуры, как государственными, так и негосударственными, встала одна кардинальная задача. Надо научиться зарабатывать деньги самим, хозяйствовать инициативно и эффективно. А полученную прибыль вкладывать в дело сохранения, расширения и обновления объектов культуры.

Как показывают материалы двухтомника, язык современных искусствоведческих исследований расширился за счёт новых понятий, отражающих экономическую сторону деятельности учреждений культуры и отдельных её творцов. Слова «дистрибьютор», «продюсер», «бренд», «маркетинг», «холдинг», «блокбастер» и другие из того же ряда ныне у всех на устах. Без них теперь не обойтись никому. «Куратор» стал фигурой весьма значительной, от которой теперь зависит не только организация художественной жизни, художественного процесса, но и само земное, грешное существование «субъекта культуры».

В наше ироническое время популярна поговорка: «Кто ужинает девушку, тот её и танцует». Не означает ли это, что вместо служения государству современный художник поступает на службу к капиталу, который ненавязчиво доводит до исполнителей свои вкусы и идеалы, свои требования? Авторы многих статей двухтомника хорошо сознают эту опасность и стремятся противодействовать ей. Тем более, что проблема эта — искусство и всевластие денег, бескорыстие художника и законы рынка — далеко не новая. Ещё Пушкин бился над её разрешением, оставив потомкам мудрый завет:

Не продаётся вдохновенье,  
Но можно рукопись продать.

В 90-е годы перед российской культурой встала задача: «Выжить!» Выжить, несмотря ни на что, во что бы то ни стало. — Выжила. Споддержкой извне и без неё. Соединёнными, общими усилиями «всех заинтересованных лиц». Но в результате исследователи-летописцы пришли к выводу: «Альтернативы государственной поддержке нет» (I, 337). «Государственному финансированию не существует реальной альтернативы» (I, 340).

Осознав это, представители различных сфер культуры и искусства убеждают «родное государство» в том, что это действительно так. Объясняют ему, сколь велика и незаменима роль культуры

в обществе. Что без культуры ему никак не прожить, что поддержка таковой — в его собственных интересах. Что задачи развития экономики предполагают достаточно высокую образовательно-культурную подготовленность работников. Что у государства, не опирающегося на поддержку образованного, духовно развитого населения, не может быть суверенитета, да и просто будущего. Что культура играет огромную роль в формировании идентичности личности, т. е. сознания и ощущения ею своей принадлежности к определённому сообществу, к социуму. Это в равной мере относится к идентичности культурной и национальной.

Всё это адресуется маститыми искусствоведами и культурологами — нынешней власти, исходя из того естественного убеждения, что любое нормальное государство работает на общество, а не само на себя, и тем более не против социального целого.

Слышит ли подобные увещания и призывы нынешнее, постсоветское государство? Делает ли отсюда необходимые выводы? — Бог весть.

Если раньше культурный продукт зачастую стремились приравнять к штыку, то теперь преобладает тяга к превращению его в обыкновенный рыночный товар. На односторонность и неприемлемость такого подхода указывают многие авторы коллективного труда. Продукт культурной деятельности, подчёркивают они, лишь отчасти является товаром; другой и главный его компонент образует духовная составляющая. Об этой двойственности забывать нельзя.

Уже упомянутый М. Жабский весьма наглядно демонстрирует эту истину, сравнивая две различные модели кинематографа — американскую и французскую. Американская (голливудская) модель предполагает, что фильм — это прежде всего рыночный товар, хотя и специфический. Французское же, и вообще европейское, кинопроизводство ориентировано больше на «искусство», на экранное выражение ментальности своего народа (народов). Б. Ю. Сорочкин приводит знаменательные слова бывшего президента Франции Ф. Миттерана, который заявил следующее: «Творения духа не являются всего лишь товарами: элементы культуры не являются чистым бизнесом. На карте культурная идентичность всех наций... Это вопрос о свободе создавать и выбирать наши собственные имиджи. Общество, которое лишится средств изображения себя, будет порабощённым обществом» (II, 7). Силы конкурирующих сторон, однако, слишком неравны, и итог неутешителен. Киновед М. Жаб-

ский констатирует «взаимодействие двух миров, одного с сильно и другого со слабо развитой, не имеющей своих духовных корней культурой, в результате которого более влиятельным оказывался, однако, второй мир (т. е. американский. — В. К.)...» (II, 120).

Законом рыночной экономики является конкуренция. Что касается искусства, то обострённая творческая состязательность, творческое соперничество было присуще ему изначально. В условиях перехода к рынку эти два вида конкуренции как бы накладываются друг на друга, усиливая их общий эффект. Изменяются, ужесточаясь, не только внешние критерии оценки труда художника и деятеля искусства; сам их внутренний мир должен обрести новые черты. В этой связи уместно вспомнить недавно вышедшее первое полное отечественное издание «Воли к власти» Ф. Ницше, в котором есть глава «Воля к власти как искусство» (глава, с начала прошлого века и до сих пор исключавшаяся русской цензурой)<sup>1</sup>. Ницше рисует здесь образ художника, который является сильной личностью, обладающей повышенной энергетикой и творящей «от избытка сил». Именно таким должен стать творец искусства и деятель культуры в эпоху рыночной конкуренции. Слабому, не обладающему бойцовскими качествами, не заряженному на жёсткую борьбу и победу, тут несдобровать, не выжить. На мецената надейся, да сам не плошай.

В условиях торжества рыночных отношений особое, можно сказать, ключевое значение приобретает *потребитель* искусства. Именно он опосредует взаимосвязь художественных и экономических факторов. Не заинтересовав, не привлеки к своим творениям внимание публики, невозможно возместить (тем более — возместить в расширенном размере) инвестиции, вложенные в производство культурного продукта. Этот базовый элемент особенно важен в наиболее массовых видах искусства (кино, театр, телевидение), а также в литературе и «читающем мире».

Исследователи зрелищных видов искусства хорошо сознают — о том свидетельствуют материалы сборника — необходимость изучения, с одной стороны, показателей посещаемости фильмов, спектаклей, концертов и т. д., а с другой — духовного мира самих потребителей, различных слоёв и типов публики. Кино- и театроведы признают, что на какое-то время они потеряли своего массового

<sup>1</sup> См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М. 2005.

зрителя, и сейчас с превеликими трудностями постепенно возвращают его в свои залы.

В. Дмитриевский и Т. Шах-Азизова считают наиболее прочной основой современного театра так называемую «свежую» (по определению А. Н. Островского) театральную аудиторию, т.е. не слишком искушённую, но искреннюю, отзывчивую и, главное, массовую. В качественном же отношении самую высокую планку задаёт, считают они, пусть не столь многочисленный, но «главный» зритель — демократическая интеллигенция (того типа, на который ориентировались когда-то МХТ и «Современник»). М. Жабский не случайно включает в своё исследование глобальной киноситуации разделы, озаглавленные: «Рост посещаемости кино», «Социологический профиль аудитории», «Интерес подрастающего поколения к европейскому кино». Поистине, сугубое внимание к потребителю искусства — знамение времени.

Однако на почве тех же самых реалий возникла и другая проблема, весьма тревожная. Могут ли и должны ли искусство и культура в своём развитии подчиняться рыночному принципу «спроса и предложения»? Большинство исследователей убеждено, что перевод культуры на такие рельсы означал бы её полную коммерциализацию. Авторы двухтомника нелицеприятно пишут о том, что часть деятелей литературы, театра, кино, телевидения и других видов искусства не выдержала искушения и пошла именно по такому пути. Потрафляя невзыскательному вкусу определённых слоёв публики, некоторые профессионалы резко снизили качественный уровень художественной продукции, стали активно эксплуатировать так называемую «чернуху», откровенное «porno» и т. п. Тем самым был сделан решительный шаг к превращению высокой культуры в масскульт.

Массовая культура имеет право на существование в качестве определённой подсистемы духовной жизни общества. Но признать её альфой и омегой культурной деятельности вообще было бы серьёзной, непростительной ошибкой, чреватой самыми негативными последствиями для общества и личности.

У читателя, познакомившегося в общих чертах с превращением культуры «государственной» в культуру рыночного общества, возникает естественный вопрос: а каков человеческий эквивалент этих процессов? Некоторые авторы труда, кстати, подчёркивают свою приверженность антропологическому, «жизнестроительному» подходу к культуре. И они правы. Культура ведь не сводится к совокупности

результатов, продуктов деятельности. Субъект культуры — человек, и главным показателем становится степень развития человеческих сил и способностей (для которого различные модели общественного устройства предоставляют неодинаковые возможности).

Авторы коллективного труда отмечают, что переход к рынку и новой, либерально-демократической идеологии пробудил инициативу множества новых участников культурного процесса. Приводятся конкретные примеры подобного оживления культурной жизни. Но в целом приходится с сожалением признать, что «человеческое измерение» свершившихся социально-экономических преобразований описано исследователями слишком скупо, всего лишь отдельными, разрозненными штрихами. Но и они по-своему интересны и показательны.

«В прошедшем году не удалось преодолеть снижения общего культурного уровня населения и социальной доступности культурных благ» (I, 16).

«Падает престиж всех видов духовного производства, не имеющих прямой коммерческой выгоды» (II, 21).

«По данным ВЦИОМа постоянно растёт доля тех, кто вообще не читает книг: в 2002 году их число увеличилось по сравнению с 1994 годом с 23% до 40% («не читаю книг», «вообще не читаю»)» (I, 211–212). «Вопрос, что делать с подавляющим большинством людей, которые не читают вообще или почти, ставит в тупик даже профессиональных распространителей книги» (I, 228).

«Это не повсеместно, но это — нарастающая тенденция, которая опирается на нынешнюю психологию общества и власть (в разных сферах) имущих: недоверие к мысли, к анализу, к профессии критика как таковой...» (I, 55). В глобальном масштабе «в силу целого ряда причин катастрофически сузилась социальная база автономного «критического мышления»» (II, 36).

«Господствует, по крайней мере, в установке, гедонизм и эвдемонизм, ориентация на счастье, хотя бы на тот же комфорт» (Б. Парамонов) (II, 30).

Картина, что и говорить, неутешительная. Основанием для оптимизма служит лишь вера большинства авторов в то, что такое состояние духовности в России (и в мире) — временное.

Было бы естественно, если бы через изменение содержания искусства в 90-е годы авторы аналитических обзоров вышли на проблему «нового человека». Обратили внимание на те человеческие характеры и типы, которые в последние годы вышли на авансцену жизни: «новые русские», «олигархи», «челноки», «оборотни в погонах», «криминальные авторитеты», «братки», «маргиналы» и проч.



В конце концов, существует потребность яснее представить себе и понять новый, утверждающийся социально-нравственный идеал эпохи. У отдельных авторов интерес к этим темам спорадически вспыхивает, но большей частью тут же и угасает. Видимо, приверженность «антропологическому подходу» у отечественных искусствоведов и культурологов всё-таки больше декларативная, чем реальная. Отрадное исключение в данном отношении составляет разве что статья А. Вартанова, А. Новиковой и Е. Сальниковой о телевидении 90-х, где за анализом господствующих телевизионных жанров зримо встаёт образ нашего современника — каков он есть в действительности и каким его стремится воспитать заботливая российская «десятая муза» (I, 248–269).

Осмысливая культурные процессы 90-х годов, отечественные искусствоведы и культурологи с обострённой, даже болезненной чуткостью относятся к таким темам, как соотношение искусства и общества, искусства и политики, искусства и идеологии. Их суждения по этим вопросам неоднозначны, часто — парадоксальны. Так, в статье театроведа Г. Дадамяна, открывающей первый том, — «У нас была великая эпоха, или Ностальгия по будущему» — странным образом совмещены два противоположных взгляда на взаимоотношения искусства и общества. Первый состоит в попытке максимального обособления искусства от социального контекста, в котором оно живёт и функционирует. Второй, напротив, заключается в максимальном сближении художественно-культурных феноменов и их оценок с реалиями политическими и идеологическими — по крайней мере, в отношении событий недавнего прошлого.

Сначала о тенденции первого рода. Г. Дадамян идёт на решительный пересмотр и слом традиционных для российской интеллигенции представлений о социальном предназначении, о социальных функциях искусства. Свои инновационные идеи он сопровождает ссылками на торжество демократии и рынка. «Благодаря свободе, искусство освобождается от диктата несвойственных ему социальных функций» (I, 24), — пишет театровед. «В демократическом обществе искусство секуляризуется: главным в искусстве становятся не гражданские добродетели (аллюзия к Пушкину, Гоголю, Некрасову и др. — В. К.), а художественные достоинства» (I, 19). Художник более не «пророк» и не утвердитель идеалов истины, добра и красоты. «Будем откровенны, столь высокий престиж художника и безоглядная любовь к искусству есть признак молодого (ювениль-

ного), ещё не сформировавшегося гражданского общества» (I, 20). «Переход к рынку снимает флёр таинственности и миссионерства с образа художника и интегрирует его в совокупность нормальных рациональных рыночных отношений» (I, 24).

Как бы ни относиться к провозглашённой Дадамяном социально-эстетической программе, нельзя не отметить, что в ней, по существу, нет ничего нового. Напомню: в конце 1912 и начале 1913 года в «Современнике» появилась статья Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (впоследствии многократно растиражированная). В ней видный деятель русского общественного движения камня на камне не оставлял от пресловутой теории «искусства для искусства» и обосновывал своё, марксистское решение проблемы<sup>1</sup>. Статья Дадамяна — своеобразный римейк этой давней плехановской публикации, только в ней всё наоборот, как в зеркале: левое сделалось правым, перед каждым высказанным тезисом — противоположный знак.

С началом перестройки ощущение того, что классическая русская традиция гражданственности устарела и не соответствует характеру новой, либеральной эпохи, усилилось. Великий пересмешник-концептуалист Д. Пригов выразил это в свойственной ему манере:

Вот Достоевский Пушкина признал:  
Лети, мол, пташка, в наш-ка окоём  
А дальше я скажу, что делать  
Чтоб веселей на каторгу вдвоём  
А Пушкин отвечал: Уйди проклятый!  
Поэт свободен! сраму он неём!  
Что ему ваши нудные страданья!  
Его Господь где хочет — там пасёт!<sup>2</sup>

Сравнительно недавно В. М. Полевой, именитый и обласканный в прошлом историк и теоретик изобразительного искусства, выступил со своим манифестом, изложенным в небольшой книжке с многозначительным названием: «Искусство как искусство»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь / Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: В 2-х т. Т. 1. М. 1978.

<sup>2</sup> Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. М. 1991. С. 42.

<sup>3</sup> См.: Полевой В. М. Искусство как искусство (без предубеждений и поучений). М. 1995.

Таким образом, Г. Дадамян, высказывая обрисованную выше идею, демонстрирует не столько оригинальность личной мысли, сколько принадлежность к определённом (тоже достаточно традиционному) идейному течению, собирающемуся взять реванш за прежние поражения.

Подобные интенции характерны и для других материалов сборника. Видимо, взгляды упомянутого театрального специалиста близки взглядам Б. Ю. Сорочкина; иначе он вряд ли сделал бы материал Дадамяна заглавным в томе, как бы камертоном для всего последующего. Над сущностью, причинами возникновения и, главное, возможными следствиями подобных идей стоит поразмыслить.

В эпоху демократии и плюрализма считается, что каждая или почти каждая точка зрения «имеет право на существование», каждая, по крайней мере, должна быть принята во внимание. Так не последовать ли нам за Дадамяном и его единомышленниками в абсолютно суверенный «мир искусства», в обитель радикального эстетического изоляционизма? — Воля ваша. А я бы повременил. Дело не в бескомпромиссном радикализме его взглядов (мы слыхивали и не такое), а совсем в другом.

Во-первых, дадамянский изоляционизм — обманный, с лукавинкой. Отлучая искусство от социально-духовных связей и зависимостей, он одновременно утверждает примат над ними рынка. А это и есть утилитаризм, губительный для искусства «как такового». Во-вторых, оставить за искусством один только критерий чистой художественности на деле означало бы адресовать его только относительно узкому кругу «посвящённых», знатоков и профессионалов. При нынешнем расслоении общества и заведомом неравенстве возможностей художественного развития такое просто нереально. Сегодняшнее и завтрашнее искусство поневоле должно быть не гомогенным, а гетерогенным, искусством как «для избранных», так и «для всех» (следовательно — для общества). Оно не может замкнуться в себе.

Тенденция иного рода, противоположного эстетическому изоляционизму, отчётливо выражена в двухтомном коллективном труде.

Начну подход к этой щекотливой, болезненной теме несколько издалека — с цитаты из «Ex libris»а, еженедельного приложения к «Независимой газете». Анонимный автор, аннотируя новую книгу Неи Зоркой «История советского кино»<sup>1</sup>, пишет:

---

<sup>1</sup> См.: Зоркая Н. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005.

«Задуманная как фундаментальное исследование «История советского кино» вышла далеко за рамки заявленной темы. Получилась история эпохи. От воодушевления двадцатых к бунтарству семидесятых (Иоселиани, Шукшин, Тарковский) и разочарованию восьмидесятых. Советское кино сейчас модно. Выванное из идеологического контекста, оно уже может восприниматься как чистое искусство. То, к чему настала пора вернуться. Хотя бы с целью лучше рассмотреть»<sup>1</sup>.

Не знаю, читают ли искусствоведа «Ex libris», но пишут они на те же темы совершенно по-другому. Многие и сегодня сражаются с Системой, так долго и тяжело третировавшей их, с советской идеологией, сковывавшей свободу творчества. При этом подобные авторы обычно отождествляют Систему и всё общество, идеологию того времени и его культуру. После такой процедуры все реалии прошлого воспринимаются исключительно под идеологическим углом зрения, т. е. односторонне и однозначно, без выявления сложностей, противоречий и парадоксов, которыми полна история культуры. Получается какая-то «вселенская смазь».

Вот, например, как характеризует советскую культуру (в целом!) уже известный нам Г. Дадамян.

«...Она была культурой примерных отличников». С одной стороны, «скучнейшие, затянутые в догматический мундир учителя и идейные классные дамы...». С другой — «тон задавали примерные отличники, которые знали, как понравиться учителям... И культура была соответственно такой же — примерной, но скучной» (I, 27).

Какое отношение эта метафорика имеет к науке, научному анализу, объективно обоснованным оценкам, я не знаю. Но продолжу цитирование. Вот слово о ветеранах отечественного телевидения.

«Скромное обаяние советского TV выражалось в том, что оно было заурядно скучным». (I, 26).

Я пишу эти строки в праздничный день, когда по случаю 60-летия Великой Победы с утра и до глубокой ночи повторяют «Семнадцать мгновений весны». Но не этот популярнейший советский телесериал навеивает скуку, а непродуманные, безответственные пассажи и оценки маститого театроведа.

Теперь о вас, дикторы старого ТВ.

«...Во всём соблюдалась обязательная стерильная чистота. Даже в языке (реверанс в сторону М. Швыдкого, что ли? — В. К.), даже в интона-

<sup>1</sup> НГ Ex libris. Еженедельное приложение к «Независимой газете», №12 (311), 7 апреля 2005 г. С. 1. Пять книг недели.

циях дикторов. Максимального социального оргазма (!) эта государственная интонация достигала лишь в сообщениях о чём-то ударном...» (I, 26).

Кое-что из «ударного» мы и сами помним — запуск первого спутника, полёт Гагарина, да мало ли что ещё... Вот только у театроведа один глаз как бы всегда закрыт, и у него память на другое, худшее (которое, конечно, тоже было).

В цитированной статье Г. Дадамяна и других, ей подобных, я вижу свидетельство высокой степени политизированности и идеологизированности, до сих пор ещё не преодоленных сознанием многих наших искусствоведов (культурологи в меньшей степени заслуживают такого упрека). Подобный идеологизм давно уже является анахронизмом, он искусствен, надуман и не делает чести своим адептам. Во всяком случае, негоже, чтобы уровень трезвомыслия, присутствующий на газетной странице (см. выше цитату из «*Ex libris*»), превосходил степень объективности учёного.

В. Дмитриевский и Т. Шах-Азизова самокритично признают за собой и своими коллегами такой «грех», как «недостаточный историзм» (I, 47). Сказано это по конкретному историко-театральному поводу (корни возникновения МХТ), но наблюдение, по-моему, очень верное и, более того, заслуживающее генерализации. Многие авторы «искусствоведческого» первого тома, высоко компетентные в сфере своей узкой специализации, демонстрируют одновременно с этим дефицит *социального историзма*. Для меня это — загадка. Ведь, насколько мне известно, искусствоведов готовят на исторических факультетах университетов. Социальный историзм должен быть у выпускников искусствоведческих отделений, что называется, в крови. Но вот поди ж ты — «недостаточный историзм», нехватка...

Маленький штрих в подтверждение сказанного. Современные историки, социологи, публицисты, стремясь осмыслить радикальные общественные изменения, свершившиеся в России 90-х годов, оперируют широкоохватными, многозначными понятиями, такими, как «историческая драма», «трагедия», «Смута»<sup>1</sup> и т. п. Искусствоведы же такой терминологии обычно избегают, обходясь самыми банальными, расхожими чёрно-белыми клише.

Мне кажется, некоторые современные искусствоведы как-то незаметно для самих себя утерли часть наследства, оставленного

---

<sup>1</sup> См., например: *Соловей В.* Россия накануне Смуты / Свободная мысль — XXI, 2004, № 12; Почему Россия медлит? / Свободная мысль — XXI, 2005, № 1.

им предшественниками из XX и даже XIX века. Приведу один «исторический» пример. Хорошо известна «История живописи в XIX веке» немецкого искусствоведа Рихарда Мутера (издана в Германии в 1893 г., в русском переводе — в 1899–1904). Мутеровская «История» далека от академизма, текст её в значительной степени беллетризован, анализ развития художественных форм ведётся автором в тесной связи с событиями социальной истории, с изменениями в духовной атмосфере эпохи. Вот заключительная часть описания французской революции 1789 года, содержащегося в книге Мутера:

«Плебейские ораторы, как древнеримские трибуны, разглагольствуют о свободе и братстве. Там проходит маскарадное шествие. Распутные молодцы, с торчащими вихрами на голове, наряженные римскими ликторами, победоносно тащут выкрашенную в красное машину, с сверкающим лезвием топора, и пробуют на кроликах остроту лезвия. За филантропию, которую изображал Грез, прекрасных дам и кавалеров вознаграждают гильотиной. Заключительная картина их пастушеской игры — тот изящный поклон, с которым они кладут головы под опускной топор. ...Мария Антуанета, с коротко обстриженными волосами, в грубой холщевой рубашке, едет к месту казни на позорной колеснице, сопровождаемая бешеным воем толпы. Казни аристократов делаются для народа тем же, чем были игры гладиаторов для римских императоров. И между присутствующими на этом зрелище находится молодой капитан, который явился в Париж из маленького южного полка с рекомендательными письмами к Дантону и Робеспьеру...»<sup>1</sup>.

Глава, из которой взята приведённая цитата, называется «Победа буржуазии», параграф — «Умирание в красоте». Неприятие Мутером революции и порождённого ею искусства очевидно. Тем не менее, немецкий искусствовед даёт в другом месте не менее выразительное описание предреволюционной эпохи, нравов, царивших в среде феодальной аристократии (в целях экономии места цитирую фрагментарно, выборочно):

«Утренний “туалет” королевы происходит в присутствии всех придворных дам. Её штат, заключающий 496 должностей, обходился в год в 45 миллионов. Сумма, назначенная на развлечения, простиралась до 300 000 франков, сумма на туалеты — до 120 000 франков...» «Ежегодное содержание парикмахера одной придворной дамы мадам Матиньон исчислялось в 240 000 франков». «...В Трианоне целое строение было отдано под кухни. Была там кухня для холодных блюд, другая — для антрема, третья — для закусок, четвёртая — для рагу, пятая — для жаркого, шестая —

<sup>1</sup> Мутер Р. История живописи. СПб. 1904. Т. 3. С. 123–124.

для паштетов, седьмая — для тортов... Иногда, когда танцевали на воздухе, забавлялись тем, что приводили из окрестностей несколько красивых крестьянских молодчиков и смеялись над их неуклюжими движениями»<sup>1</sup>.

До осознанного историзма тут ещё далеко. Но хотя бы видно стремление автора показать противоречивый, полный полярностей облик эпохи. Идеологизм и социальный историзм связаны, по моему, отношением обратной пропорциональности. Чем выше степень идеологизма, тем меньше историзма. И наоборот.

Негативные последствия идеологизма сказываются и на характере ведения полемики, на самой способности вести диалог. Когда случается сравнивать толерантность искусствоведов прошлого века и нынешнего, результат часто бывает не в пользу наших современников. Приведу только один пример.

В. В. Стасов и А. Н. Бенуа были в известном смысле антиподы. Один — ярый приверженец реализма, другой — ведущий теоретик «Мира искусства». Но посмотрите, сколько в «Истории русской живописи в XIX веке», написанной А. Н. Бенуа, терпимости и уважения к своему оппоненту. В труде А. Н. Бенуа есть, между прочим, глава под названием «Русский национализм». Бенуа негативно относился к этой линии русского искусства, считая ответственным за неё именно Стасова. Но достаточно сравнить эту — не самую благостную — главу «Мирикусника» с той, например, отповедью, которую даёт М. Чегодаева своему оппоненту С. Буткевичу (по аналогичному, кстати, поводу — национальному) (I, 96–97), чтобы понять, насколько далеко ушли нынешние полемисты от традиций своих предшественников. Ушли в сторону или вспять от «наследства».

В отдельных случаях — их немного, но они есть — исследователей самих отвращает слишком уж открытый, грубый идеологизм. Таково вскользь брошенное М. Чегодаевой замечание о «крайне политизированном соцарте» (I, 93). По всему первому сборнику разбросаны, видимо, произвольно вырвавшиеся выражения вроде: «Как в советский, так и в постсоветский период...» — (далее следует констатация какого-либо более или менее существенного недостатка). А ведь это уже преддверие отказа от идеологизма, признак выхода из односторонности видения! У российского общества прежнего и нынешнего, согласитесь, многие недостатки и пороки — общие.

Драматизм актуальной дилеммы: «идеологизм или научная строгость, объективность» — остро сознаёт Т. Савицкая. «Трудно

<sup>1</sup> Мутер Р. История живописи. С. 90–91.

сохранять научную беспристрастность перед лицом столь двуликого Януса современной глобализации...» (II, 19), — признаётся она. И находит точные, ёмкие слова для выражения того идеала научного творчества, к которому, видимо, все мы должны стремиться, приближаясь к таковому в меру отпущенных нам сил. «Здесь, поистине, безграничное поле исследования для непредубеждённого гуманитария, результаты которого могут иметь серьёзное общественное значение» (II, 17). Тут, как говорится, ни убавить, ни прибавить.

Масштаб первого тома коллективного труда учёных — Россия. Масштаб второго тома — Россия и её культура в контексте мировых цивилизационных процессов.

Научно-теоретический уровень второго тома, более культурологического, чем искусствоведческого, достаточно высок. Авторы помещённых здесь статей обобщают опыт культурного строительства в разных регионах и странах мира. Размышляют над тем, что из этого опыта и как можно применить в России. Вводная же статья Т. Савицкой «Государство — Общество — Культура в глобальном мире» по своему характеру и уровню — культурфилософская. Она, с одной стороны, продолжает высокую западную традицию «критики культуры» (Т. Адорно, Х. Ортега-и-Гассет, И. Валлерстайн, К. Кшиштофек и др.), а с другой — опирается на работы ярких, независимо мыслящих современных отечественных политологов и культурологов (таких, как покойный А. Панарин, А. Неклесса, Г. Померанц и др.). Вполне разделяя основное содержание этой «камертонной» статьи, я хочу вкратце воспроизвести её логику и выводы. Поскольку передовые культурфилософские воззрения ещё не стали для нас трюизмами, думаю, это будет нелишним.

...Мы так рвались, так спешили попасть в этот заманчивый свободный мир, в «открытое общество»! И вот мы в нём. Но нашим глазам предстало не совсем то, что ожидалось. В мире свободной рыночной экономики господствует сильнейший. В сфере киноиндустрии это Голливуд (о чём со знанием дела, с цифрами в руках повествует М. Жабский). В мировой, глобальной культуре доминируют опять-таки США. Нынешняя глобализация культуры фактически означает её «вестернизацию», американизацию. Никто за общим табльдотом не ждёт Россию. Российской культуре, творцам её искусства (кинематографа в том числе) предстоит завоёвывать себе место под солнцем в жестокой, неравной конкурентной борьбе. Именно так расшифровывается «это сладкое слово свобода».



Крушение СССР, советского государства не есть что-то локальное и абсолютно уникальное; оно — одно из проявлений универсальной, мировой тенденции. Тенденции *постмодернистской*. Всё началось с кризиса проекта эпохи Просвещения, воплощавшего мечту о разумном и справедливом для всех общественном строе. Со временем идеал этот был развенчан не только в умах «высоколобых» гуманитариев, но и в сознании самых широких масс. Возникла новая мечта — о создании такого общества, в основание которого был бы положен принцип индивидуализма, максимальной индивидуальной свободы. Движение «по оси, воплощающей основной конфликт глобального общества», есть движение «от универсализма к партикуляризму» (II, 41). «Объединение через индивидуализацию — одна из парадоксальных черт современной глобализации, новейшего модуса единения человечества, с её акцентом на приоритете прав человека над национально-государственными и религиозными императивами» (II, 15). Радикальные социально-экономические изменения, произошедшие в России и на всём постсоветском пространстве, соответствуют этому вектору, находятся на этой же «оси».

Современный глобальный мир вместе со своей культурой являет собой подобие двуликого Януса. Всё в нём парадоксально-противоречиво, антиномично. Желанная и, казалось бы, обрётённая свобода обернулась возросшими, невиданными доселе возможностями манипулирования сознанием масс, — и даже, к сожалению, умами интеллектуалов.

Культура представляет собой естественноисторическое, органическое образование. Но отпущенные на свободу рыночные отношения деформируют, уродуют её, подминая под себя. Вместо органики культурного развития наблюдается всё более глубокая коммерциализация культуры. Реальным, истинным детищем рынка является часто уродливая, но могущественная в своём воздействии на широкие слои публики массовая культура.

Постмодернистская «посткультура» (она же — «паракультура»), возникшая в атмосфере крушения классических ценностей, паразитирующая на нём же, «впервые в истории — культура «без правил»...» (II, 32). Посткультура оставляет индивидуума не столько в состоянии свободы выбора плюралистичных ценностей, сколько в состоянии хаоса и нравственной анархии.

«Увы, в систему глобального управления человечеством непременно входит: ...аккумуляция богатств (в руках олигархов)

в контексте роста нищеты; увеличение прав и свобод индивида и тотальное оболванивание масс через систему коммерциализированных СМИ; «пилотные» достижения человечества в научном и техническом творчестве и дебилизация населения в системе наркотического масскульта» (II, 18). Поистине — двуликий Янус.

Не следует смешивать, справедливо замечает Т. Савицкая, оболочку, упаковку современной глобализации и её внутреннюю сущность. Оболочка у неё привлекательная для многих, либерально-демократическая. Но если сравнить глобализацию XX–XXI веков с объединительными движениями прошедших эпох — античной, средневековой и нововременной, гуманистической, то сразу выяснится, что в ней, нынешней, отсутствует подлинно универсалистский пафос. Её не осеняет идея равного участия каждого субъекта в глобальном процессе и равной справедливости для всех. Складывающийся на наших глазах новый мировой порядок, таким образом, далёк от идеалов подлинной свободы и демократии. По своей сущности глобальное общество нашего времени есть «всевластие анонимных финансово-политических элит, «управляемой» демократии и массового потребления» (II, 39).

В этих условиях сам собой встаёт вопрос о судьбах национальной государственности и национальной культуры. Что может ожидать Россию в мире глобализации? Какого жребия она заслуживает?

Иные искусствоведы совершенно беззаботны на сей счёт: «Бог не выдаст, свинья не съест». Лишь бы «национал-патриоты» не перекрыли, не повредили живительные связи интеллектуалов России с интеллектуалами Запада. Ещё одна часть искусствоведов, отдающая себе отчёт в том, что само существование национального кино, телевидения и т. д. поставлено глобальным рынком под вопрос, призывает вспомнить, что «Россия — великая кинематографическая (телевизионная и т. д.) держава» и строит планы, как помочь аутсайдерам мирового рынка выстоять в конкурентной борьбе.

Трезвее, реалистичнее тех и других мыслят, пожалуй, культурологи.

Перечислив ряд позитивных проявлений глобализационных процессов, Т. Савицкая, однако, констатирует: «Одновременно происходит денационализация неперспективных стран и народов как источников сырья и дешёвой рабочей силы, обречённых на депопуляцию и фактическую утрату государственности» (II, 18–19). Сказано жёстко и точно. *Res tua agitur* — «речь идёт о тебе», как

говаривали древние. Такая перспектива вполне реальна для сегодняшней России.

Задача сохранения своей культурной и национальной идентичности — не химера, а насущная, объективно обусловленная необходимость. И если кто-то заговорит о самобытности русской культуры, её «соборном» духе и иных характерных признаках, о необходимости сохранения и приумножения завещанного нам духовного богатства, то вряд ли кто-то вправе расценивать это как проявления национализма, шовинизма и т. п.

Где же выход?

Кроме глобализации «сверху», неравноправной по сути, хотя и одетой в либеральную фразеологию, в мире зреет глобализация иного рода — «снизу». Культурное сопротивление против первой модели естественно перерастает в отстаивание второй. В мире есть значительные общественные силы, борющиеся за то, чтобы направить мировое культурное развитие по второму пути. Т. Савицкая называет глобализацию снизу ещё «альтернативной» и «коммуни-тарной». Последняя опирается на формирующееся международное гражданское общество, неправительственные организации, современные всеохватные информационные сети.

Сопоставляя первый и второй том рецензируемого издания, я обратил внимание на следующее. С переменной от тома к тому масштаба и угла зрения «тональность» текстов изменяется. Материалы первого тома в целом оптимистичны: уж если мы пережили такое, то теперь тем более выстоим. Всё в наших руках. Колорит второго тома более тёмный (по крайней мере, в отношении ситуации России и её грядущих судеб). Но странное дело: на тех страницах, где бушуют стихии уже мирового масштаба, где меньше поводов для радости, читатель определённого склада (мне близкий и понятный) чувствует себя как-то спокойнее и бодрее. Парадокс, не правда ли?

Да, из описания множества негативных явлений, сопровождающих процесс нынешней глобализации, читатель выносит не ощущение подавленности, а какого-то спокойствия и силы духа. В чем тут дело?

Это — терапевтический и катарсический эффект *правды*.

Мир глобальной культуры, описанный российскими учёными, неказист и дисгармоничен, он не внушает привычного оптимизма. Но одновременно ты осознаёшь, что это не придуманный кем-то для своего и твоего утешения благодостный мир, а тот единственный

реальный мир, в котором мы живём и утверждаем себя. «Иного не дано». Следовательно, изменить его к лучшему в наших, и только наших, силах. Заряд оптимизма — в этом.

Мир частной собственности и свободных рыночных отношений оказался при близком знакомстве с ним не идилличным, а остро-конфликтным, полным явного и скрытого драматизма. Там, где многие предполагали расслабиться и отдохнуть от пережитых невзгод, как выяснилось, предстоит ещё долгая и трудная совместная деятельность, если хотите — борьба. За органику культурного развития, которая возможна только в подлинно человеческом сообществе. Но сейчас уже яснее высвечена цель, достойная того, чтобы отдать ей все силы. Это — подлинно демократическая, коммунитарная глобализация, в которой Россия займёт, несомненно, достойное её место.

2005

## РАЗДЕЛ III. ПИРАМИДА КУЛЬТУРЫ

---

### КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

#### *Понятие культуры*

Понятие культуры выступает в системе философских категорий как диалектическая противоположность понятия «природа». Природа — синоним «естественного», преднаходимого человеком в процессе его жизнедеятельности. Культура (от латинского *cultura* — первоначально обработка, возделывание земли) есть то дополнительное, что привнесено в бытие деятельностью самого человека. Культура не исключает из себя природные начала, но «по-человечески» их осваивает. Она вбирает их в себя, возводя на новую ступень развития, где определяющими становятся высшие, социальные стимулы и закономерности. Таким образом, противопоставление культуры и природы, верное в указанных выше пределах, не следует абсолютизировать.

Подчеркнем различие между широким и узким значениями понятия «культура». Культура в широком смысле включает в себя как материальные, так и духовные достижения творческой деятельности человека. Культура в более узком и специальном смысле — это культура духовная.

Соотношение материальной и духовной культуры может трактоваться с различных, даже противоположных позиций. Но неизменным, общепризнанным остается их принципиальное разграничение. Материальная культура служит показателем развития производства и основой для его дальнейшего совершенствования. Материальная культура начинается с систематического изготовления и применения, в особых социальных формах, орудий производства. Духовная же культура есть своего рода энергетический сгусток деятельно-преобразующей человеческой сущности. Духовная культура так или иначе объективируется в предметах материальной культуры, получает свое выражение и закрепление в материально-знаковой форме. Чрезмерно разобщать материальную и духовную культуру, отрывать одну от другой было бы неверно.

Уже на начальных ступенях своей истории люди стремятся закрепить достигнутые результаты общественного развития, придав им форму нормативных представлений, обычаев и ритуалов, передаваемых от поколения к поколению силой традиции. Выдающийся итальянский мыслитель XVIII века Джамбаттиста Вико считал, что культурное состояние наций начинается с возникновения и укрепления трех нижеследующих компонентов. «... Все они имеют какую-нибудь религию, все они заключают торжественные браки; все они погребают своих покойников... У всех Наций именно с этих трех вещей должна была начаться культура, и они принуждены были самым священным образом охранять их, чтобы Мир снова не одичал и не вернулся к лесному существованию»<sup>1</sup>.

Духовная культура достаточно развитого общества, современного в особенности, представляет собой воплощенное «единство в многообразии». В нее входят в качестве органических компонентов такие сферы, как философия, наука, мораль, религия, искусство, политическое и правовое сознание, экономические взгляды и теории, а также тот их общий духовный базис, который составляют: язык, мифологические представления, образы устного народного творчества (фольклор) с соответствующими складом мышления и строем чувств. На разных исторических ступенях, в разных типах культур в качестве ведущих, доминирующих и в известном смысле системообразующих выступают то одни, то другие из перечисленных выше компонентов. Например, в средневековой Европе доминирующим было влияние религии; на протяжении XX века право лидерства у нее оспаривали наука и политические идеологии; нынешнее же состояние культуры характеризуется в этом отношении известным плюрализмом.

При всей своей внутренней дифференцированности, многосоставности, духовная культура представляет собой системное единство. Тем основанием, которое придает ей целостность, является не только господствующий способ производства материальных благ, но и весь жизненный уклад, весь образ жизни социального субъекта — носителя культуры.

Культура — не только продукт деятельности человека, но и свойственный ему способ бытия, способ разрешения его жизнен-

---

<sup>1</sup> Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Москва-Киев, 1994. С. 109.

ных, экзистенциальных противоречий. Поэтому адекватное постижение понятия культуры предполагает владение диалектическим методом, умение вскрывать в ее явлениях конкретные виды единства, борьбы и взаимоопосредования противоположностей.

Многие крупные философы современности вполне обоснованно заостряют внимание на изначальной противоречивости природы человека. Одной стороной своего бытия человек принадлежит миру природы, другой — миру социальному. По мнению Эриха Фромма, это и составляет коренное, фундаментальное противоречие его сущности. Именно здесь заключена уникальность положения человека в мире. Животное существует в единстве с природой, ему от века задан определенный круг жизнедеятельности. Человек же как существо, обладающее свободой воли, призван вновь и вновь разрешать постоянно воспроизводящееся противоречие между биологическим и социальным, естественным и искусственным. В этом постоянном самоопределении на новом уровне, в изменившихся условиях — и великое благо, и величайшая трудность человеческого существования. Культура есть исторически обусловленная форма разрешения коренных противоречий человеческого бытия, воплощенная мера овладения человеком объективными условиями своего существования и силами собственной природы.

Для определения понятия культуры важным является вопрос о выполняемой ею регулятивной функции. Любое общество нуждается в том, чтобы поведение и деятельность его членов были определенным образом ориентированы, чтобы каждый человек так или иначе соотносил свои личные устремления с общественно-значимыми целями. Все сферы человеческой культуры выполняют функцию социальной регуляции, но по-разному, в соответствии со своей специфической природой.

Так, требования к гражданам со стороны политики и права выражены в четко фиксированных нормах, предписаниях, их соблюдение обеспечивается контролем различных органов государства, правосудия и т. д. Что касается морали, религии и искусства, то они регулируют поведение людей, опираясь главным образом на ценностно-оценочные механизмы (что и служит основанием для отнесения этих духовных сфер к категории «ценностных форм сознания»). Обозначая такие ценностные полюса, как добро/зло, божественное/сатанинское, красота/безобразие и другие, образующая привлекательный общественный идеал (нравственный, ре-

лигиозный, эстетический), ценностные сферы духовной культуры создают тем самым некоторое «энергетическое поле». В нем индивид самоопределяется без жесткого внешнего принуждения, с большей степенью свободы, личного выбора и индивидуальных предпочтений, но все же — под влиянием общезначимых ценностных ориентиров. Даже бесстрастная, казалось бы, наука через систему ценностных установок, критериев, норм и идеалов втягивается в это аксиологическое силовое поле и также начинает выполнять регулятивные функции.

Ведущую роль в понимании сущности культуры играет ее деятельностный аспект. Причем сама человеческая деятельность — двупланова, двухуровнева. Человек создает культурный предмет с такими-то конкретными свойствами, предназначенный для выполнения таких-то конкретных функций. Но одновременно он, как целостное существо, запечатлевает в материальном предмете свой образ мира и представление о том месте, которое в нем отведено данному предмету. Это — второй аспект человеческой предметной деятельности. Вполне овладеть данным предметом можно лишь тогда, когда не только известно его практически-функциональное устройство и назначение, но и осознан тот культурный смысл, который в нем заложен, выражен человеком, его создавшим, носителем современной ему культуры.

Как видим, предметно-деятельностный аспект культуры естественно перерастает в аспект знаково-символический. Знаками или символами, носителями определенного социального смысла, выступают не только предметы материальной культуры, но и духовные образования — продукты творческой деятельности человека (например, базисные для данной эпохи понятия, так называемые «культурные универсалии»; и т. д.). Культура, с этой точки зрения, предстает перед нами как чрезвычайно сложно организованная знаковая система, являющаяся объектом духовного освоения для тех, кто с ней соприкасается, и принципиально способная, при активном участии новых деятелей, к дальнейшему смыслопорождению. Эта ее особенность стала основанием для плодотворного развития в XX — начале XXI века новой культурологической дисциплины — семиотики культуры.

Когда людям первобытных племен бывает необходимо включить какой-либо предмет или явление в общую картину мира, они прибегают к помощи так называемых этиологических мифов — «ми-



фов происхождения». Описывая вымышленную, фантастическую ситуацию, в которой такой-то предмет якобы возник и обрел свои нынешние свойства, мифологическое сознание тем самым придает ему некий культурный смысл, указывает на место, занимаемое им в структуре мироздания (и тем самым «оправдывает» его). Знаковые и смыслопорождающие процессы осуществляются и в культуре обществ, далеко ушедших от первобытности. Значительную часть этих функций в развитом человеческом обществе выполняет искусство, выделившееся исторически из трудовой и игровой деятельности.

Понятие культуры охватывает и то, в какой мере достижения творческой деятельности доступны для массы членов данного общества (при «демократической» трактовке культуры), или же они являются достоянием лишь наиболее одаренной, творчески активной ее части (согласно «элитарным» концепциям). Следует подчеркнуть особое значение в культуре процессов хранения, воспроизведения (тиражирования), распространения информации, представляющей общественную ценность. Исключительно велика роль образования и воспитания как форм и средств передачи знаний, опыта, ценностных норм, идеалов и т. п. от предшествующих поколений к последующим.

*Итак, культура — это система высших достижений творческой деятельности человека (общества, человечества), передаваемых от индивида к индивиду, от поколения к поколению посредством небιологической, социально-духовной коммуникации; достижений, создающих нить преемственности в человеческой истории, а также составляющих исходную базу для дальнейшего развития творчески-преобразующей деятельности людей.*

Было бы грубым упрощением представлять себе культуру только в виде опредмеченных продуктов творческой деятельности, созданных культурных ценностей. Культура характеризуется, прежде всего, степенью развития самого человека как субъекта деятельности, богатством вовлеченных в творческий процесс его сил, способностей. Различные формы общественной организации создают далеко не одинаковые условия для свободной самореализации своих членов. Борьба за подлинную, жизнеспособную и продуктивную культуру неотделима от общего процесса социальных преобразований, от совершенствования общества в целом.

В центре культуры стоит человек. Он и ее творец, и, в известном смысле, — творение. Ведь когда результаты творческой

деятельности объективированы и приобрели как бы собственное, независимое существование, на повестку дня встает новая, на сей раз «субъектная» проблема. Это проблема «инкультурации», т. е. приобщения субъекта деятельности к ценностям культуры, составляющим основу его развития, его творческой самореализации. Так вновь, уже при ином ракурсе рассмотрения, подтверждается фундаментальный характер единства человека и культуры.

Уже в исходной оппозиции культура / природа первый ее член приобретает определенную ценностную характеристику, ценностное значение. Культура олицетворяет собой завоевания человека во взаимодействии и борьбе с природой; чаще всего она рассматривается как заведомо позитивное (в целом) явление. Однако в истории философии известны и такие концепции, в которых культурное развитие трактуется как пагубный отход, уклонение человека от первоначального единства человека с природой. (Таковы учения Ж.-Ж. Руссо, Ф. Ницше и др.). В подобных концепциях культурное состояние предстает как фаза регресса, деградации, в то время как идеализированные докультурная или раннекультурная (архаическая) эпохи расцениваются как абсолютное благо. Как одни, так и другие теории сыграли важную роль в идейно-философском и социальном развитии человечества. Но у этих теорий есть один общий недостаток: то или другое культурное состояние рассматривается ими как нечто единое в ценностном смысле, как «аксиологический монолит». Это — явное упрощение.

Подход к культуре как заведомо позитивному в целом явлению, доминировавший ранее, служил основанием для неоправданной веры в неотвратимый и однозначный культурный прогресс человечества. С такой оптимистической верой шагнуло население Земли из XIX века в XX-й. Но уже первая четверть минувшего столетия имела отнюдь не плавно-эволюционный, а катастрофически-противоречивый характер. Вера в незыблемость и спасительность вековых культурных норм и ценностей, увы, не оправдалась. Последние не смогли оградить человечество ни от кровавой мировой войны, ни от революционных потрясений, ни от множества негативных явлений в политике, социальной сфере, культуре.

У европейской культуры выявилось два лица: одно благое, другое зловещее. Об этом с горечью писал, оказавшись в эмиграции, С. Л. Франк в своей книге «Крушение кумиров» (1924): «Старое, логически смутное, но психологически целостное и единое поня-

тие «культуры» как общего комплекса достижений человечества, стройное, согласованное и неразрывное целое, в состав которого входили и наука, и искусство, и нравственная жизнь, умственное образование и жизненное воспитание, творчество гениев и средний духовный уровень народных масс, правовые отношения и государственный порядок, хозяйство и техника, — это мнимое целое разложилось на наших глазах, и нам уяснилась его сложность, противоречивость и несогласованность. (...) Мы видим духовное варварство народов утонченной умственной культуры, черствую жестокость при господстве гуманитарных принципов, душевную грязь и порочность при внешней чистоте и благопристойности, внутреннее бесилие внешнего могущества»<sup>1</sup>.

Относить к культуре только те продукты творческой деятельности, которые служат благу человечества, было бы слишком преискусно и неверно по существу. Создаются ведь и орудия массового уничтожения людей, средства материального и духовного подавления личности, целых народов. В этих орудиях и средствах также объективирован творческий гений человека, его разум; но те социальные функции, ради которых они произведены, носят антигуманный, разрушительный характер.

Следует признать, что различные составляющие культуры (отдельные «артефакты» и целые отрасли) ценностно неоднородны и неравнозначны. Если одни из них можно признать «собственно ценностями» (положительными), то другие представляют собой ценности с обратным знаком, «антиценности». Но и те и другие входят в культуру. Нередко одно и то же явление культуры представляет собой парадоксально-противоречивое сочетание блага и зла, собственно ценности и антиценности, функций как благотворных, так и губительных для субъекта — носителя культуры.

Мы подошли к необходимости дополнить понятие культуры смежным, соотносительным с ним понятием «цивилизации».

### *Культура и цивилизация*

Понятие «цивилизация» было введено еще в XVIII веке шотландским философом Адамом Фергюссоном для обозначения той ступени развития человеческого общества, с которой она стано-

<sup>1</sup> Франк С. Л. Сочинения. М. 1990. С. 142–143.

вится до некоторой степени соизмеримой с новоевропейским строем жизни. (Имелась в виду эпоха внедрения земледелия, деления общества на классы и возникновения государства, правового закрепления частной собственности). Цивилизация (от латинского *civilis* — гражданский, государственный) противопоставлялась предшествующим, более примитивным ступеням истории человечества — «дикости» и «варварству». В этом своем значении понятие цивилизации закрепилось в историко-этнографической литературе. Но в дальнейшем данный термин стал истолковываться в более общем, философском смысле, и ныне выступает членом устойчивой диалектической пары понятий «культура / цивилизация».

Содержательное разграничение указанных двух понятий производится в современной философской литературе по следующим основаниям.

1) Если культура характеризуется *уровнем и особенностями* творческих достижений социума на определенном этапе его развития, то цивилизация олицетворяет собой факт и степень *внедрения* культурных завоеваний в реальную практику, в быт и образ жизни членов конкретного общества. Исходя из этого разграничения, говорят о «благах цивилизации» — о защищенности цивилизованного человека от власти природных стихий; от первобытной грубости нравов; о множестве удобств, облегчающих повседневную жизнь человека благодаря развитию научно-технического прогресса.

2) Качественная определенность, свойственная каждой культуре, не всегда достигает высшей ступени своей *завершенности и системной целостности*. Когда же такое происходит, культура становится основой однотипной с нею и ею порожденной цивилизации. Последняя характеризуется особой полнотой выявления потенций, заложенных в культуре, образованием прочных связей между составляющими ее элементами. Благодаря этому данный общественный организм становится относительно самостоятельным «миром», способным к длительному и устойчивому развитию.

Таким образом, цивилизации выступают в качестве своего рода сверхорганизмов, возникающих на основе определенных культур, при наличии известных исторических условий и предпосылок.

Иногда в качестве ядра данной цивилизации выделяют ее «основной принцип жизни», определяемый соответствующей культурой и технологией. В плане основного принципа жизни различают цивилизации «традиционные», «технологические», «индивиду-

листические», «общинные» и др. Жизнеспособность цивилизации в этом контексте определяется жизнеспособностью ее ядра, или основного принципа.

Введение понятия цивилизации влечет за собой постановку ряда новых важных вопросов. Вот некоторые из них: продолжительность существования и этапы развития каждого отдельного такого «организма» (зарождение, расцвет, упадок, гибель); множественность одновременно существующих цивилизаций; формы их взаимовлияния, взаимодействий и т. п. Решение этих вопросов помогает преодолеть устаревшую, несостоятельную схему однолинейного развития социальных организмов. Тем самым в философию вводятся представления о сложности и противоречивости процесса мирового развития («цивилизационный подход»), об альтернативности и дополнительности цивилизаций по отношению друг к другу.

Разграничение понятий «культура» и «цивилизация» помогает осмыслить ряд негативных тенденций в развитии социальных организмов. Процесс объективации достижений культуры в виде техники и технологии потенциально чреват отрывом результативной стороны (цивилизация) от стороны процессуально-творческой (культура). Возможно обособление материальной культуры от ее духовного обеспечения. И вообще в обычной жизни следует отличать человека, лишь пользующегося благами цивилизации, от человека подлинной культуры. На противопоставлении указанных двух понятий немецкий философ Освальд Шпенглер, автор известного труда «Закат Европы» (т. I, II, 1918–1922), построил концепцию цивилизации как гибели, омертвления культуры, и вообще всю свою «теорию локальных цивилизаций». Отмеченная тенденция может быть вполне реальной; но, с другой стороны, она и не фатальна. Здесь чрезвычайно важен анализ конкретных условий ее проявления.

Иногда понятие цивилизации получает, в соответствии с еще фергюссоновской традицией, некоторое нормативное толкование. В нормативном контексте к числу «цивилизованных» могут быть причислены лишь те страны и народы, которые обладают такими признаками, как развитая система земледелия, ирригационная и градостроительная техника, монументальная архитектура, письменность и т. п. Прочие же народы (скажем, кочевники-скотоводы) могут быть отнесены к категории «варварских». Оппозиция «цивилизация/варварство» не лишена исторического смысла и определенной научной правомерности, но нельзя не заметить ее су-

щественный недостаток: односторонность европоцентристской, техницистско-урбанистической ориентации. И эта оппозиция становится абсолютно неприемлемой, когда она используется, по сути, в идеологических целях — для дискредитации (создания ценностно-сниженного образа) тех племен и народов, которые обладают специфической традиционной культурой, альтернативной по отношению к европейской культуре и ее стандартам.

Каждая культура, тем более высокоразвитая, представляет собой сложное, внутренне дифференцированное целое. В общей системе культуры можно выделить ряд подсистем (или субкультур) соответственно социально-стратификационному составу данного общества: культура городская и сельская, элитарная и массовая, молодежная и др. С полным основанием могут быть выделены и такие культурные слои, как: актуальный слой, классика, архаика; официальная и неофициальная (прежде всего традиционно-фольклорная, или народная культура, а также культура андерграунда — не признаваемая и третируемая официально, внесистемная) и т. п. Учет этой внутренней неоднородности и дифференцированности культуры позволяет преодолевать абстрактный схематизм и неоправданные генерализации в суждениях о культуре.

Важное место в философии культуры занимает вопрос о формах и закономерностях развития культур (и, соответственно, цивилизаций). Движущей силой их развития являются те постоянно возобновляющиеся противоречия, о которых уже говорилось выше: между биологическим и социальным началами в человеке, между обществом и природой, а также между подсистемами, компонентами, аспектами внутри их самих.

Развитие культуры детерминировано состоянием целого ряда важнейших подсистем общественного целого, таких, как экономика, социальная сфера, политика и т. д. Однако зависимость культуры от этих подсистем не всегда прямая, чаще — сложно-опосредованная. Благодаря этому культура обладает относительной самостоятельностью по отношению к факторам общесоциального порядка. На воздействие указанных детерминант культура реагирует не прямо и непосредственно, а как сложноорганизованная система, т. е. преломляя внешние стимулы через призму внутренних системных связей. Культура обладает такой собственной логикой развития, которая лишь в конечном счете соответствует общему ходу социального развития. Искать прямых параллелей, прямых соответствий между прогрессом

техники, форм производства и т. д., с одной стороны, и развитием форм культурного творчества — с другой, не приходится.

Особо следует подчеркнуть автономию культуры по отношению к политике и идеологической сфере. Культура представляет собой общее достояние всех классов, слоёв общества, она есть общий арсенал творчества самых различных социальных субъектов и составляющих их личностей. Прямое вторжение политики и идеологии в культуру, тем более подчинение её им, наносит огромный вред. В постсоветской России политизация и идеологизация ареала культуры, вопреки чаяниям, не только не уменьшилась, но даже возросла в степени (лишь поменяв прежний знак на противоположный, да несколько «осовременив» формы проявления). Подобные тенденции создают реальную угрозу разрушения единого культурного пространства. Преодоление агрессивного идеологизма, искусственной политизации неполитических общественных сфер, защита автономии культуры в составе социального целого является одной из самых актуальных задач современного российского общества.

Стержневым вопросом философии культуры всегда был и остается вопрос: кто является творцом культуры? Есть культурологи, считающие, что созидание и развитие культуры — дело немногих избранных, наиболее творчески одаренных и продуктивных личностей. Но такая позиция явно односторонняя. Творцами культуры являются все ее реальные носители — как гениально одаренные и талантливые личности, так и масса личностей обыкновенного масштаба, создающая необходимые материальные и духовные предпосылки для функционирования общественного организма, а также для творческой деятельности высокоодаренных участников культурного процесса.

Некоторые теоретики рассматривают культуру как «саморазвивающуюся систему», поскольку возможность порождения новых смыслов уже заложена в смысловом богатстве, арсенале наличной культуры. Культуру, действительно, можно назвать «самопорождающей смысловой моделью», имея в виду то, что она не есть абсолютно пассивный материал, пригодный для любых, произвольных преобразований и модификаций. Исторически сложившийся «генотип» (или архетип) данной культуры определяет общее направление, спектр возможностей и характер дальнейших преобразований наличного культурного материала. Любое внешнее влияние конкретная культура воспринимает и усваивает, преломляя его через призму собственной самобытной природы. При встрече же с абсо-

лотно чуждым, разрушительным для нее содержанием, как правило, срабатывает «иммунный механизм» культуры, и враждебное ей она отторгает.

Таким образом, наличный материал культуры и ее глубинный генотип, или архетип, задают определенную направленность деятельности новаторов, окрыленных пафосом развития данной культуры.

Культурное творчество людей предполагает большую или меньшую степень осознания тех фундаментальных противоречий человеческого бытия, о которых говорилось выше. Человек ощущает несовершенство, ограниченность наличного состояния культуры и вносит в неё инновационные изменения. Но это лишь одна сторона дела. Другая сторона заключена в общем социальном самочувствии субъектов деятельности. Оно может быть благоприятным либо неблагоприятным для культурного творчества. Самочувствие творцов культуры, в свою очередь, зависит от уровня экономического развития данного общества, от материального благосостояния его членов, резерва свободного времени и т. д.

В процессе развития культуры происходит постепенное накопление в ней кризисных проявлений и признаков. Критика кризисных состояний культуры выступает симптомом и стимулом ее обновления. Достаточно напомнить о той всесторонней и бескомпромиссной критике, которой подвергли европейскую культуру последней четверти XIX века — первой половины XX века Ф. Ницше, О. Шпенглер, Э. Гуссерль, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк и многие другие мыслители. Они сконцентрировали свой критический пафос на рационалистической основе предшествующего этапа культуры, на ограниченности традиционных форм гуманизма и др.

Одной из эффективных форм преодоления кризиса культуры является ее «подпитка» импульсами культурных этапов, пройденных, но не исчерпавших свои творческие возможности (и в этом смысле — недооцененных). Мы знаем, какой невиданный взлет пережила европейская культура XV–XVI столетий, обратившись в процессе обоснования нового, гуманистического мировоззрения к духовному наследию Древней Греции и Древнего Рима («эпоха Возрождения»). В истории европейского искусства локальные возвраты к традициям прошлых, полузабытых эпох и мастеров — явление многократно повторявшееся. Можно вспомнить, например, преодоление академизма в живописи английскими художниками второй половины XIX века за счет освоения традиций прерафаэлитов —



предшественников великого Рафаэля, живописцев по видимости «примитивных», «наивных» в сравнении с ним, но исполненных живой веры и необычайной искренности.

Тем не менее, архаизация, уход вспять от современной культуры — явление далеко не беспроблемное и бесконфликтное, так сказать, заведомо обреченное на успех. Ведь в подобных случаях оживляются не только позитивные, гуманистические тенденции, но и негативные, дегуманизирующие; какие из них возьмут верх, еще неизвестно. Необходима большая осмотрительность и осторожность в следовании идеям «варварского ренессанса», «новой архаики» и т. п., выдвигаемым некоторыми представителями современного философского знания.

Каждое конкретное состояние культуры, каким бы безальтернативным и прочным оно ни казалось, со временем, естественно, будет подвергнуто некоторому отрицанию и ломке. В ходе ее одни компоненты будут устранены, другие отодвинуты на периферию, третьи же выступят на передний план, став основой процесса обновления. Как абстрактная схема, эта перспектива сравнительно легко приемлется нашим сознанием. Но реальный процесс развития культуры полон скрытого и явного драматизма, он нередко протекает крайне болезненно. Дело не только в проявлениях инерционности, косности человеческого сознания, сплошь и рядом мешающих людям по достоинству оценить культурные инновации уже при первой встрече с ними. Дело еще и в том, что необходимость обновления и ломки существующей культуры вызывает преобразовательные импульсы самой разной степени и глубины — от частичных, «умеренных» до самых крайних, нигилистических.

Неоднозначность, противоречивость целей и масштабов отрицания (без которого немислимо развитие культуры) попытался осмыслить Зигмунд Фрейд в своей работе «Недовольство культурой» (1930). То или иное инновационное культурное требование, пишет Фрейд, может быть «направлено либо против определенных форм и притязаний культуры, либо против культуры вообще». В качестве иллюстрации он берет стремление к свободе. «То, что заявляет о себе в человеческом обществе как стремление к свободе, может быть бунтом против имеющейся несправедливости и таким образом благоприятствовать дальнейшему развитию культуры, уживаться с культурой. Но это же стремление может проистекать из остатков первоначальной, неукротенной культуры личности и становиться

основанием вражды к культуре»<sup>1</sup>. Обобщая сделанные наблюдения, Фрейд говорит о мучительной противоречивости каждого значительного культурного завоевания человечества. Каждый шаг очеловечивания человека дается с таким трудом, покупается столь дорогой ценой, что одновременно его сопровождает противоположная тенденция — желание отказаться от сделанного культурного шага, порой даже — разрушить устои культуры.

Исходя из сказанного, правомерно говорить о присутствии в процессе развития культуры не только культурно-обновительных, но и *контркультурных тенденций*. В определенных социально-исторических условиях подобные тенденции могут даже составить автономное субкультурное образование — «*контркультуру*». (Для современного человека с этим термином ассоциируется прежде всего западная молодежная субкультура конца 60-х — начала 70-х годов XX столетия. Некие аналоги этого общепризнанного феномена могут быть выявлены и в культурах других исторических периодов). Различные по масштабу и напряженности контркультурные тенденции сопровождают развитие культуры на всем протяжении ее существования.

Таким образом, процессы культурного обновления несут в себе, в качестве дополнения к необходимому отрицанию, также ультрарадикальную тенденцию — нигилистическую, направленную на разрушение самих основ культуры, на отказ от нее вообще. Роль контркультурных тенденций оценивается исследователями в самом широком диапазоне — от полного отвержения, неприятия до частичного и даже полного оправдания<sup>2</sup>. В любом случае, однако, об исходящей от этих тенденций реальной угрозе самим устоям человеческой культуры забывать нельзя.

\* \* \*

Философия культуры представляет собой одну из наиболее динамично развивающихся и разветвленных дисциплин.

К философским проблемам высокой степени сложности и большой общественной значимости, активно обсуждавшимся с конца XIX века и по настоящее время, следует отнести проблему

<sup>1</sup> Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1991. С. 94.

<sup>2</sup> Показательный пример — имморализм; см. о нем в книге: Скрипник А. П. Моральное зло в истории этики и культуры. М., 1992. С. 245–247.

соотношения культуры и жизни. Так, Ф. Ницше усмотрел глубинные истоки культурного кризиса своего времени (70–80-е годы XIX века) в отрыве ценностей культуры от жизни, в фальсификации (идеологизации) последних и их принудительном навязывании жизненному процессу извне. Предпринятая им «переоценка всех ценностей» должна была служить, по его замыслу, ликвидации подобного разрыва. Подвергая резкой критике рационалистическую традицию европейской философии и культуры, обвиняя её в крайнем обеднении духовного опыта человека, он противопоставлял этой пагубной тенденции понятие «жизнь» (специфически им интерпретируемое). Культура и природа, культура и жизнь должны были быть, согласно Ницше, максимально сближены.

Ряд крупных мыслителей XX века задумывались над тем, действительно ли духовно-творческая сущность человека способна полностью, без остатка воплощаться в продуктах культуры? Если — нет, то культура олицетворяет собой лишь неподлинное, «омертвленное» человеческое существование, поэтому она должна преодолеваться живым и высшим по отношению к ней духом. К такому выводу приходил, например, Н. А. Бердяев. М. М. Бахтин («К философии поступка», начало 20-х годов) полагал, что причина разрыва между культурой и жизнью заключается в отчуждении универсальных, общезначимых ценностей от живого творческого процесса, субъектом которого может быть только уникальная, незаменимая и самоценная человеческая личность. Проблема органического, плодотворного единения культуры и жизни продолжает оставаться одним из ведущих мотивов современных философских исследований.

К числу магистральных тем современной философии относятся также критика той культуры и цивилизации, которая утвердилась на гуманистических принципах Возрождения, но за истекшие пять столетий в значительной степени исчерпала себя. Одностороннее бесконтрольное развитие техники привело к экологическому кризису, поставив под угрозу само выживание человечества. Продолжающийся научно-технический прогресс сопровождается нарастанием бездуховности, потребительства, крайней ограниченностью обывательского кругозора.

Возникла потребность в очерчивании контура цивилизации будущего, основанной на иных, более достойных человека началах. В противовес тенденциям, стремящимся втянуть самые разные страны мира в орбиту технически могущественной, но во многом

кризисной западной цивилизации, нарастает интерес к альтернативным ценностным основаниям культур Востока. Сложный узел проблем являет собой судьба России и русской культуры, находящейся на стыке Запада и Востока, исторически соединяющей в себе черты обоих этих типов цивилизации.

В этой острой, драматичной социокультурной ситуации особое значение приобретает еще одна функция культуры — ее можно назвать функцией формирования самосознания данного социального субъекта. Речь также идет об ответственности деятелей культуры за выработку самосознания социума, обоснование перспектив его сохранения и развития.

Истории известны культуры «мертвые» (оторвавшиеся от своего реального, бытийного субъекта) и культуры «живые» (питаемые им). «Мертвые» культуры тоже могут по-своему развиваться — усилиями более или менее узкого круга специалистов-исследователей (иногда на протяжении многих столетий). И все же интерес к «мертвым» культурам и цивилизациям не может и не должен заслонить интерес к состоянию и судьбам культур «живых». А живой культура может считаться лишь в том случае, если наряду с множеством других функций — аксиологической, регулятивной, коммуникативной и другими — она выполняет и столь значимую среди них, как содействие самосознанию, самоопределению творца и носителя данной культуры в реальном, действительном мире. «...Важное свойство культуры — это её функционирование в качестве основания для самоидентификации общества и его членов, осознания коллективом и его субъектами своего индивидуального и коллективного (в группе) Я, маркирование себя самобытными формами своей культуры, различение «своих» и «чужих» по признакам культуры и т. п.»<sup>1</sup>.

В тех культурфилософских концепциях, в которых сущностная связь между культурой и ее совокупным субъектом-носителем не признается, т. е. намеренно разрывается, вопрос об ответственности деятелей культуры перед взрастившим их обществом, народом даже не возникает, он просто игнорируется. Но из всего вышесказанного вытекает следующий вывод.

Избрав для творческой самореализации определенный вид культурной деятельности, индивид прежде всего удовлетворяет свою собственную потребность в такого рода занятии. Но плоды его деятель-

<sup>1</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 1. СПб, 1998. С. 338.

ности имеют насущно-жизненное значение для многих, если не для всех субъектов-носителей той же культуры. Следовательно, в идеале он не вправе ограничиться одним только чувством личного удовлетворения. Если данная культуротворческая личность перестает идентифицировать себя со сформировавшей её культурой, с соответствующей человеческой общностью, то созданные ею «артефакты» едва ли смогут полноценно осуществлять указанную выше функцию.

Настоящую культуротворческую личность отличает высокая ответственность за смысл и качество создаваемых творений, за их использование во благо, а не во вред «материнской» культуре и её носителю — народу.

2002, 2008

## КУЛЬТУРА И ИДЕОЛОГИЯ (СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СИТУАЦИИ ГРАЖДАНСКОГО РАСКОЛА)

«...Демократ не может позволить себе ограничиваться выражением презрения и негодования против человека массы...Каждый раз мы должны спрашивать себя, чем мы довели их до того, что они голосуют за кого попало, лишь бы сообщить нам, пользуясь своим демократическим правом, — до чего они нами недовольны?»

*Сергей Аверинцев<sup>1</sup>*

Одним из главных признаков, характеризующих современное состояние российского общества, является его раскол на две противостоящие друг другу части. Количественно пропорция деления составляет примерно 75% населения с одной стороны и 25% — с другой<sup>2</sup>. По своему содержанию упомянутый раскол может быть определён как гражданский. Его суть — принципиальное расхожде-

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С.* Преодоление тоталитаризма как проблема: попытка ориентации// Новый мир, 2001, № 9. С.150.

<sup>2</sup> Расклад 75% и 25% взят здесь округлённо, он отражает усреднённые результаты президентских и думских выборов 90-х годов, данные текущих социологических опросов и т. д. Более тщательный подсчёт может дать несколько иные цифры (скажем, 70% и 30%), но для оценок и выводов качественного характера принятая нами пропорция деления представляется достаточно близкой к реальной и вполне удовлетворительной по точности.

ние значительных масс народонаселения в оценке состояния и перспектив развития России. Накал духовного противостояния двух обозначенных частей общества достигает чрезвычайно высоких степеней; временами, что называется, «зашкаливает».

Однако насколько весомы основания такого раскола, в чём конкретно они состоят? По нашему мнению, иницилирующую роль здесь играют следующие два социальных фактора.

Первый — резкое социальное расслоение, свершившееся в нашей стране за период с 1991–1993 годов и по настоящее время. Сошлёмся в подтверждение на опубликованную в еженедельнике «Труд-7» запись беседы с акад. РАЕН Н. Римашевской (директором Института социально-экономических проблем народонаселения). «... Поляризация общества достигла невероятных масштабов, — говорится в редакционной врезке к материалу: — доходы кучки богатых в десятки раз превышают доходы массы бедных». Далее сказанное конкретизируется в цифрах. 7% имеют месячный доход, значительно превышающий средние показатели, нередко исчисляемый десятками тысяч долларов. В то же время 50 миллионов (треть населения страны) находятся за чертой бедности, и т. д. Знаменательно название цитируемой публикации: «Две России»<sup>1</sup>.

Выше приведены данные двух-трёхлетней давности. Чтобы подтвердить, что примерно так же дело обстоит и сейчас, процитируем более свежий источник. В майском номере «Свободной мысли — XXI» за 2002 год доктор экономических наук Е. М. Брагина пишет: «По разным оценкам, ниже черты бедности проживает 27–30 процентов населения РФ, прирост бедности за 1990-е годы был на 40 процентов обусловлен сокращением доходов и на 60 — ростом имущественного неравенства»<sup>2</sup>.

Можно уточнять отдельные цифровые показатели, но общая картина, думается, обрисована учёными верно.

Однако, если акад. Н. Римашевская и уважаемый еженедельник фактически отождествляют противостояние в обществе с самим фактом социального расслоения, то мы склонны связывать раскол также со степенью осознания или неосознания, притягивания или неприятия социальными группами, слоями населения сложившегося

<sup>1</sup> Две России. Беседа с акад. РАЕН Н. Римашевской //Труд-7, 5–11 октября 2000 г., № 186. С.6.

<sup>2</sup> Брагина Е. Время и бремя реформ//Свободная мысль — XXI, 2002, № 5. С.39.

неравенства. Учёт субъективного фактора, субъективного отношения к реальности существенно видоизменяет картину. Опыт показывает, что многие, очень многие из живущих за чертой бедности субъективно солидаризируются с семью процентами сверхимущих (рассчитывая на благотворительность последних, собственное преуспевание в будущем, автоматическое сглаживание разрыва в доходах по мере развития рыночной экономики и т. п.). 25%, следовательно, — это не только и, может быть, даже не столько показатель бедности как таковой, сколько показатель *понимания* обездоленности большинства населения страны и, соответственно, нежелания мириться с нею.

Вторым фактором, приведшим к разделению российского общества надвое, стала западническая, глобалистская установка, доминирующая в идеологии и политике властвующей элиты страны. Приобщение России к универсальным ценностям мировой цивилизации можно было бы только приветствовать, если бы обратной стороной этого не было безразличие (по меньшей мере) к защите национального суверенитета, настороженное и критическое отношение к патриотизму, фактически боязнь и сдерживание его.

Следует учесть не только сегодняшние реальные показатели, но и наметившиеся тенденции дальнейшего развития. М. Г. Делягин, директор Института проблем глобализации, считает весьма вероятным, что в ближайшие годы развитие России пойдёт «по пути относительно успешных стран «третьего мира», таких, как Нигерия и Пакистан, где примерно 5 % общества образуют вполне европеизированную элиту, 10–25 процентов обслуживающий её «средний класс», а более 70 процентов обречены на нищету. Такая страна может развиваться и способна к успешной модернизации (примеры — Индия, Чили, Южная Корея). Именно на эту модель ориентирована стратегия Союза правых сил, строящего «рай для элиты»<sup>1</sup>.

Свое отношение к современному духовному состоянию и перспективам основной массы нашего народа писатель Валентин Распутин выразил в таких словах: «Мы по-прежнему большой народ, но великий ли, это ещё вопрос. Может быть, как говорил Достоевский, это «великий и милый больной». Но сегодня ему и умиляться нельзя, он весь в язвах, которые пришлось бы долго перечислять, но которые

---

<sup>1</sup> Делягин М. Новая реальность: торможение экономического развития / Свободная мысль — XXI, 2002, № 3. С. 72.

мы все хорошо знаем, в язвах своих и чужих, принятых им с тем же терпением, с каким недавно он привык разделять чужие тяготы, жертвуя благополучием, образованием детей и своим здоровьем... Но на сей раз, если не изменится его отношение к себе, жертвовать придётся жизнью... Нет сейчас у нашей литературы более важной задачи, нет цели более необходимой, чем вернуть русскому имени достоинство и твёрдость»<sup>1</sup>.

Эти строки написаны некоторое время тому назад, но они современны и сегодня. И, конечно, не с тем они сказаны, чтобы вызвать у нас чувство подавленности, а наоборот, чтобы пробудить в нас национальное самосознание, ответственность и достоинство, оживить историческую инициативу, укрепить решимость и волю.

То или иное отношение к обозначенным двум кардинальным проблемам разводит сограждан по разным лагерям, разным общественным полюсам.

К гражданскому расколу в современной России можно относиться (и реально относятся) по-разному. Для одних он, как и для нас, очевиднейший факт, для других — химера: ведь столько во-круг разговоров о наконец-то обретённых согласии, консолидации, единстве. Для одних раскол — трагедия национального, если не мирового, масштаба и значения, тогда как для других — всего лишь банальное взаимонеприятие людей современных и несовременных («не вписавшихся в поворот», «вечно вчерашних» и пр.). Одни считают нынешний кризис разрешимым и лихорадочно ищут средства, способные ускорить выздоровление «больного»; другие уповают на то, что всё как-то само собой образуется, уладится; третьи обречённо пророчат фатальный исход. И т. д., и т. д. Всё это свидетельствует не только о многообразии ракурсов видения вопроса, но и о сложности самой проблемы.

Следует отметить не только остроту, но и глубину раскола. Разлом «социального тела» пронизал множество слоев, в числе которых особо выделим следующие:

политические и идеологические круги;

разнопрофильная интеллигенция, ее ментальность;

народ, народное сознание и самосознание;

*культурные основы жизнедеятельности социума* (культурные традиции, идейные тенденции, течения и пр.).

<sup>1</sup> Распутин В. «Чтобы защитить совесть...» / Правда, 18 июля 1994 г., № 106. С. 1.



Этот последний, в определённом смысле фундаментальнейший, базисный уровень, и составляет для автора настоящих заметок предмет наибольшего интереса.

На уровне культуры раскол имеет множество проявлений. У нас два союза писателей; два МХАТа и т. д. Причём раздвоение основано не на творческих вариациях как таковых (которые всегда были, есть и будут), а именно на мировоззренческом противостоянии. Драматизм сложившейся ситуации предстанет ещё более острым, если прибавить к сказанному процессы национально-культурного размежевания и противостояния. Так, после выхода в свет диссидентского романа 70-х годов Ф. Светова «Отверзи ми двери»<sup>1</sup>, воспоминаний С. Куняева «Поэзия. Судьба. Россия»<sup>2</sup>, книг В. В. Кожина «Судьба России: вчера, сегодня, завтра» и «Россия. Век XX-й»<sup>3</sup>, исследований А. И. Солженицына «Двести лет вместе»<sup>4</sup> — после всех этих и ряда других публикаций последних лет можно говорить о дифференциации традиционно-русской и русскоязычно-еврейской литератур и культур как о факте, ставшем для всех очевидным. Наблюдения подобного рода можно было бы продолжить.

Раскол этот переживается нами не только интеллектуально, но и экзистенциально. Змеистая трещина прошла через многие дружеские союзы, судьбы и самые наши души.

Вот небольшая иллюстрация к сказанному. В журнале «Вопросы литературы», № 4 за 2000 год были помещены ответы литературоведов и критиков на вопросы анкеты «О себе и о времени». Имена известные, из тех, что «на слуху»: Е. М. Мелетинский, А. П. Чудаков и другие. Среди них — И. Б. Роднянская, член редколлегии журнала «Новый мир». Её ответы датированы 10 сентября 1998 года. Это, напомним, время президентства Б. Н. Ельцина. По содержанию почти вся её анкета — клятва в верности Ельцину и ельцинизму. Правда, ответ под номером 12 начинается словами: «Не состояла и не состою ни в какой партии...» — но это формально. «Если... говорить серьёзно, то я не ощущаю себя в оппозиции к нынешней (ельцинской. — В. К.) российской власти, несмотря на её очевидные изъяны и даже, «местами», уродства; я с радостью сбросила с себя

<sup>1</sup> Светов Ф. «Отверзи ми двери». Роман. Париж: YMCA-Press, 1978. Рец.: Солженицын А. Феликс Светов — «Отверзи ми двери». /Новый мир, 1999, № 1.

<sup>2</sup> Куняев С. Поэзия. Судьба. Россия. Кн.1–2. М.: Современник, 2000.

<sup>3</sup> Кожин В. Судьба России: вчера, сегодня, завтра. М., 1997; Он же. Россия. Век XX-й (1901–1939). М.1999.

<sup>4</sup> Солженицын А. И. Двести лет вместе. (1795–1995). Ч. 1, М.: Русский путь, 2001.

бремя оппозиционности, бывшее для меня неизбежным при коммунистической диктатуре. Теперь это *моя* власть, я её выбирала и несу за неё ответственность, переживаю за неё (как это было с большой остротой в 1991, 1993 и 1996 годах)». (Эти даты многим из нас тоже памяты). Далее — обобщение: «Медленно, непоследовательно, но всё же приходит конец извечному противостоянию интеллигенции и власти — противостоянию, в котором было мало хорошего...»<sup>1</sup>.

Ещё совсем недавно диссидентствующие интеллигенты изнывали под бременем принципа партийности, противопоставляя ему идеал неограниченной свободы самоопределения и плюрализма. Сегодня некоторые из них откровенно партийны и даже гордятся этим. Но на пользу ли делу такой скачок от «беспартийности» к партийности, от «нейтрализма» к сугубой ангажированности? Над этим стоит задуматься.

Позволю себе небольшое отступление личного характера. Анкету И. Б. Роднянской я читал с особой заинтересованностью вот почему. Мы с ней, оказывается, ровесники. В наших биографических данных немало совпадающих или сходных моментов. Родились под одним знаком Зодиака — Водолеи. Оба родом из Украины, только города разные. После окончания средней школы поступали в МГУ, причём Ирина Бенционовна — на философский факультет, где я теперь работаю. Дальше, правда, начинаются кое-какие различия. Она — дочь врача, я — из учительской семьи. «Пятый пункт» разный. Из-за него, считает Роднянская, её и в МГУ не приняли. (Мне, однокласснику Семёна Беньяминовича Зисельмана, сына врача, даже как-то неловко: в том же году его приняли в 1-й Московский медицинский институт, а меня в МГУ... Некоторое время мы жили в одной комнате, которую нам снимали родители).

Вот как в жизни получается: Ирина Бенционовна и я — люди одного поколения, ходили где-то рядом, одними вроде бы путями-дорогами, а поди ж ты, пришли в совсем, совсем разные конечные пункты.

Идеологизация и политизация культурных сфер в постсоветском обществе, вопреки декларациям, отнюдь не исчезла. Более того, тенденциозность и клишированность распространяемой информации, навязывание воли и образа мыслей большинства (75%) меньшинству (25%) даже возросли. Ведь теперь, помимо государ-

<sup>1</sup> О себе и о времени. Анкета литературоведов и критиков... *Роднянская И. Б.* // Вопросы литературы, 2000, № 4. С. 68.

ства, сама интеллигенция (по крайней мере, значительная её часть) добровольно охраняет утвердившийся идеологический «монолит» от разномыслия, инакомыслия.

В таких условиях уменьшается или исчезает не только возможность реального обмена мнениями, продуктивного диалога, но и просто — полнота информации, необходимая для развития науки, культуры в целом. Конечным, интегрированным выражением всех этих процессов становится угроза распада *единого культурного пространства страны*.

Одним из главных препятствий на пути его сохранения и укрепления является на сегодняшний день агрессивный идеологизм. В сущности, это — дань высокой степени политизации современного российского общества. Вольно или невольно, идеологизированные установки, клише и стереотипы вносятся в культурные сферы, сами по себе достаточно далёкие от политики и вовсе не предполагающие подчинения субъекта принципу «за или против».

В современных условиях нужен полноценный диалог сторон с перспективой подлинного синтеза (а не чисто внешнее соединение несоединимого, да ещё с односторонними уступками доминирующему контрагенту, как это, к сожалению, часто бывает). Более всего необходимо осознать, выявить и укрепить те принципиальные устои, на которых зиждится целостность культурного пространства, обеспечивая нормальное развёртывание протекающих в нём процессов.

Мы полагаем, уже давно следует перестать смотреть на советский и постсоветский периоды истории России с сугубо идеологической, вернее, идеологизированной точки зрения. (При таком подходе для изображения первого подходит одна чёрная краска, для второго — только белая или золотая). Поднявшись над этой ограниченностью, мы увидим, что пришло время извлекать и усваивать те уроки, которые являются общими для обоих упомянутых этапов отечественной истории.

Урок первый можно сформулировать так. *Репрессивные методы воздействия там, где развёртывается диалог и борьба идей, несостоятельны, малоэффективны. В долгосрочной перспективе они обнаруживают своё бессилие. Действительно безоговорочной и прочной победой над историческими оппонентами может быть только победа духовная.*

В постсоветской России репрессивные меры прямого действия (такие, как разгон демонстраций и т. п.) применяются сравнительно

редко. Их заменил перманентный прессинг оппозиционных сил через государственные и частные каналы СМИ. Но агрессивный идеологизм СМИ — тоже разновидность насилия, насилия изощрённого, духовно-информационного. Однако, «единомыслие», достигаемое на путях манипуляции сознанием и идеологического прессинга, не есть духовная победа. По большому счёту, оно так же непрочно, как и результаты прямых репрессий.

Агрессивный идеологизм не в состоянии обеспечить кому бы то ни было подлинное духовное лидерство, настоящий духовный авторитет. Победа, повторяем, может и должна быть прежде всего духовной.

Второй урок тесно связан с первым. *Действительно жизнеспособным является только такое общество, которое не боится правды, не замалчивает правду, которое способно видеть мир и положение в своём собственном доме в истинном свете.* Советский строй разрушился в значительной мере из-за того, что в последний период его существования жизненно важные, нелицеприятные факты всё больше тонули в волнах идеологической, утешительной лжи. Если постсоветское общество будет следовать тем же путём, то с большой долей вероятности ему уготована та же участь.

Когда-то, на излете советской эпохи, Ю. В. Андропов признал: «Мы не знаем общества, в котором живём». Ныне нам впору повторить те же слова, но уже применительно к действительности постсоветской. Отсюда вытекает задача: изучить новую социокультурную реальность с максимальной тщательностью и глубиной. Но прежде всего это означает — взглянуть на действительность незашоренными глазами, преодолев aberrации идеологизма и социальной мифологии. А это так непросто!

В современных условиях крайне необходимо восстановить престиж науки, возродить авторитет научной и исторической истины, изрядно поколебленный ветрами идеологизма и безответственного плюрализма. И если достойна почитания истина установленная, ставшая самоочевидной, то ещё привлекательнее и ценнее истина, пока что лишь отыскиваемая, нащупываемая, со всем многообразием ведущих к ней путей.

В последние годы такие важные универсалии культуры, как понятие истины и критерий практики, были явно урезаны в правах. Они должны быть восстановлены в полном объеме. Уместно напомнить, что подлинность истин и идеалов проверяется реализа-

ми жизни, причём на достаточно больших отрезках исторического времени.

Социальные мифы постсоветской эпохи ничуть не лучше их аналогов из советских времён. А коль скоро такие мифы всё же существуют, то подходить к ним следует с одинаковыми мерками, с равной степенью критицизма.

Чтобы лучше познать социальную реальность наших дней, стоило бы, пожалуй возродить жанр «физиологического очерка» — тот самый, с которого начинался художественный реализм в русской литературе XIX века. С его помощью желательно детально и непредвзято исследовать различные слои нашего современного общества. Не исключая и «олигархов», лидеров рыночной экономики. Дело, конечно, не в обывательском интересе к подробностям биографий именитых людей, а в их реальной роли в экономической и политической жизни страны, которую мы должны знать и понимать. Поистине, «мы не знаем общества, в котором живём».

Казалось бы, иное дело — человек с улицы, обыкновенный налогоплательщик, избиратель и т. д. В нём-то что для нас неизвестного, непонятного? Но и с ним всё не так просто. Да, образ жизни человека массы мало чем отличается от нашего с вами. Но вот образ его мыслей... Иной раз кажется, что легче понять пришельца с далёкой планеты, чем своего соседа по лестничной клетке, или человека, с которым сталкиваешься в магазине, автобусе, на улице. Наверное, это ощущение знакомо многим. Причём, непостижимым предстает нередко не только представитель иной социальной группы, но и той же, к которой относишься ты. Всё это стимулирует интерес к нашему современнику, к его внутреннему миру, ходу мыслей, мотивации поступков. Только глубоко познав, раскрыв для себя психологию россиян наших дней, мы сможем сначала объяснить гражданский раскол общества, а потом, быть может, и преодолеть его.

Но продолжим далее тему преодоления идеологизма. Идеологическое видение мира всегда более или менее односторонне. Но это не значит, что ради какой-то бесцветной, безвкусной «культурной общезначимости» следует жертвовать определённой идейной позицией, естественной человеческой пристрастностью, глубоко социальными и одновременно глубоко личными убеждениями. Нет. Речь идёт лишь о том, что монолог культуротворческой личности должен всё же чем-то отличаться от монолога политика-ультралиберала. В нём не всё должно быть от политики и идеологии,

а кое-что и от культуры. Подлинная культура немыслима без учёта оправданного разномыслия по одним и тем же вопросам (не исключая самых принципиальных и фундаментальных). Деятель культуры может иметь те или другие социально-политические взгляды, но он не вправе терять объемность, многосторонность видения, альтернативную «голою» партийности.

Так, отвечая на вопросы анкеты журнала «Вопросы литературы», И. Б. Роднянской, право, стоило бы задуматься над тем, за что, по каким конкретным основаниям Государственная Дума, состоящая из разных депутатских фракций, ставила вопрос об импичменте президента Ельцина. И почему далеко не все российские интеллигенты могут сказать о нём, как она: «Это *моя* власть». С. С. Аверинцев осознал необходимость такой саморефлексии (см. эпиграф к нашей статье), И. Б. Роднянская — к сожалению, нет.

Преодоление идейной замкнутости, «монологизма» и идеологизма — проблема многоаспектная, трудная. Трудная даже психологически. Ведь часто приходится перебарывать не только односторонность, тенденциозность оппонента, но и себя самого, своё собственное нежелание погружаться во враждебное, как бы против тебя лично заострённое содержание. Это никому и никогда не давалось легко, без усилий.

Как курьёз, приводят цитату из «Полемических красот» Н. Г. Чернышевского: «Я чувствую себя настолько выше мыслителей школы типа Юркевича, что решительно нелюбопытно мне знать их мнение обо мне». Статью такого оппонента, как П. Д. Юркевич, считал он, незачем и читать, зная наперёд, что в ней написано, — «по своим семинарским тетрадкам»<sup>1</sup>.

Другой по-своему яркий пример — Лев Толстой как читатель сочинений Ф. Ницше. В письме В. В. Стасову от 31 июля 1902 года писатель просил своего корреспондента прислать ему, с целью полемического опровержения, какую-нибудь яро-антихристианскую поддержку — ну, хотя бы, из сочинений Ницше. «Я читал Ницше, — извиняется Толстой, — но с таким отвращением, что не помню, где это сказано»<sup>2</sup> (В самом деле, легко ли было христианину читать «Антихриста»?!)

Диссиденты советских лет оставили нам в наследство завет-традицию: категорический и полный отказ от идейно чуждой ин-

<sup>1</sup> См.: Юркевич П. Д. Философские произведения. М.: Правда, 1990. С. 644.

<sup>2</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878–1906. [Л.: Прибой, 1929. С. 277.

формации. «До «перестройки», — почти что с гордостью пишет родственная им И. Б. Роднянская, — не читала советских газет и разве что слушала «вражеские голоса». («А теперь неотрывно слежу за прессой и новостными передачами по ТВ (по несколько раз в день). Своего рода наркомания...»)<sup>1</sup>.

Если бы мы последовали этой методе сегодня, то, конечно, не читали бы «Новый мир» и «Вопросы литературы», не смотрели бы телепрограммы «зубров СМИ» (выражение Роднянской). Диссидентские чувства нам очень понятны. Но мы всё-таки читаем, смотрим — и иногда бываем вознаграждены, находя в упомянутых журналах и программах то нечаянную крупницу истины, то дебют талантливого автора, то ссылку на малоизвестный источник, то, наконец, тексты, настолько по-своему показательные, что их грешно не обнаружить, не цитировать.

Слава Богу, что у публицистов из «25-ти процентов» гораздо меньше такого презрительного высокомерия, изоляционизма, сектанства. Да это и понятно: подавляющее большинство СМИ принадлежат не им; можно, конечно, закрыть глаза и заткнуть уши, но тогда останешься без информации вообще. Им приходится отцеживать предлагаемое «чуждыми» каналами, интерпретировать его по-своему, но всё-таки — смотреть, слушать, читать.

Мы попытались затронуть лишь одну составляющую раскола — духовную, обозначить лишь некоторые процессы и тенденции, характерные для современной культуры России. Именно те, которые считаем наиболее остро-актуальными, особенно важными, достойными самого серьёзного анализа и обсуждения.

Но что делать конкретно каждому из нас в ситуации гражданского раскола?

Идеологам, наверное, — продолжать поклоняться своим идеологическим богам, всегда наперёд и безошибочно зная, *за кого надо голосовать* (а за кого, соответственно, не надо).

Деятелю же культуры — служить, как и прежде, культуре, её субъекту-носителю — народу, и тем самым (если не побояться высоких слов) содействовать многоликой культуре человечества, её дальнейшему развитию. Это и будет, как мы полагаем, посильный личный вклад *человека культуры* в преодоление российского раскола. Мы имеем здесь в виду нечто близкое к тому, о чём говорил в

<sup>1</sup> Ук. изд. С. 68.

свое время (применительно к писательству, искусству слова) Альбер Камю. «Каждый художник прикован сегодня к галере своего времени. Он должен смириться с этим, даже если ему не нравится, что там пахнет селёдкой, слишком много надсмотрщиков и в довершение всего курс взят неверный. Мы в открытом море. Художник, как и все, должен грести и, если удастся, не умереть, то есть продолжать жить и творить».<sup>1</sup>

2002, 2010

## ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ «НАДЛОМА ИМПЕРИИ». Портрет позднесоветского интеллигента

### *Надлом Империи в субъектном ракурсе*

Прошедшая недавно конференция — «Искусство эпохи надлома империи (1956–1991)» — вызвала немало споров и размышлений. Можно было, например, сконцентрировать свое внимание на искусстве как сугубо суверенном образовании, на его течениях, направлениях и формах, вынеся за скобки все социокультурные опосредования и детерминанты, приняв во внимание лишь хронологические рамки обсуждаемого периода. Но можно поступить и по-иному, сделав предметом изучения реальные связи, существующие между состоянием данного общества и его искусством. Мне, признаюсь, ближе вторая установка. А из всего многообразия внешних факторов, влияющих на искусство, меня более всего занимает социально-психологическая составляющая.

Устроители упомянутой конференции использовали выражение: «советская империя». Это влечет за собой целую вереницу не совсем простых вопросов. Был ли СССР империей? Насколько корректно такое его определение? Вообще, каковы отличительные признаки империи? Империя — понятие объективно-научное, или же оценочное, с печатью одиозности? И далее — все новые и новые вопросы: является ли атрибутом (неотъемлемым признаком) империи наличие у государства колоний, либо подчиненных всевластному центру региональных образований, либо просто зависимых от него государств? Насколько строго выдержаны в научном

<sup>1</sup> Камю А. Шведские речи/Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990. С. 177.



отношении термины, производные от основного — «имперский», «империалистический» и им подобные? Какие империи существовали в прошлом, а какие пребывают таковыми и сегодня? Какова роль империй в мировой и отечественной истории?

Анализ подобных вопросов я оставляю в стороне, полагая, что инициаторы конференции употребили указанное выражение в метафорическом смысле — как обозначение самого позднего, с какого-то момента необратимо-разрушительного, периода советской истории. (В аналогичном значении намереваюсь использовать данный термин и я).

Сама формулировка темы конференции уже на бессознательном уровне задает установку на рассмотрение периода 50-х — начала 90-х гг. в России как времени *заката*, или *агонии*, со всеми сопутствующими этому коннотациями и ассоциациями. Сколько империй сошли со сцены в совсем недавнее по историческим меркам время: австро-венгерская, британская, германская, российская Романовых! А затем и советская. Не собираясь и не призывая ностальгировать по этому поводу, хочу лишь напомнить, что, как показал исторический опыт, закаты империй в духовном плане (философском, научно-познавательном, художественном) бывают по-своему весьма продуктивны. Как осенняя пора в природе.

Может быть, век империй вообще отошел в прошлое — коль скоро эта форма развития скомпрометировала себя раз и навсегда? В наше демократическое время многие мыслят подобным образом. Но если так, то могут ли они объяснить, по какому ведомству следует числить, скажем, жестокие локальные войны второй половины XX — начала XXI века (Вьетнам, Ирак, Афганистан и др.): как рецидивы, эксцессы уже отжившей имперскости (чьей?), или как зарю победоносного шествия по планете демократии?

Решение всего спектра подобных вопросов выходит за рамки моих намерений, да и возможностей тоже. Но полностью отвлечься от них, по-моему, все же нельзя. Перечисленные вопросы общего характера следует постоянно удерживать в поле своего внимания, хотя бы где-то в пограничье. Речь идет об исходных теоретических предпосылках решения тех конкретных вопросов, которые интересуют нас.

Теперь попытаюсь сместить акцент с термина «империя» на другое слово, с ним соотнесенное, — «*надлом*». Обычно, когда заходит речь о надломе советской империи (цивилизации и т. п.), подчеркивают имманентный характер этого процесса, трактуя надлом

как *саморазрушение* — экономическое, политическое, социальное, идейно-духовное. При таком подходе объективные факторы и симптомы, которые, действительно, имели место, часто заслоняют собой импульсы субъективные, подготовившие и ускорившие развязку. Начало «перестройки», развитие «нового мышления» и т. д. — не только наглядные индикаторы кризиса и разложения прежней системы, но и проявления целенаправленной активности определенных общественных групп и слоев. Интеллигенции — прежде всего. Применительно к нашей теме мы вправе сказать: отечественная интеллигенция 50-х — начала 90-х гг. XX столетия не только свидетель и регистратор «надлома советской империи», но и деятельный агент, участник этого процесса.

Конечно, сказанное относится не ко всей интеллигенции в целом, а лишь к известной части, впрочем, немалой численно, ее весьма активного, «пассионарного» (по Л. Н. Гумилеву) слоя. И здесь на передний план выходит «знаковая», как теперь принято говорить, фигура *позднесоветского гуманитария*. Весомую часть этой условной категории деятелей составила творческая интеллигенция. Не в последнюю очередь ее умонастроения, притяжения и отталкивания, ценностные устремления и идеалы составили ядро так называемого «духа перестройки», ставшего со временем идейным стержнем самоутверждения новой России. Эти ценности и идеалы осенили и осеняют творчество многих отечественных художников. Этим объясняется, кстати, и мой личный интерес к социально-психологическому складу «позднесоветского гуманитария». Этот персонаж, как мне кажется, отнюдь не анахроничен, он и сегодня многое определяет в духовных процессах России и в ее искусстве. Фигура же эта, на мой взгляд, явно недооценена и недостаточно исследована как в своих прошлых, так и нынешних проявлениях.

Чтобы набросать психологический портрет позднесоветского гуманитария, нужно бросить взгляд в ретроспективу последних десятилетий XX века. Необходимо воссоздать атмосферу прошедшего, вжиться, вчувствоваться в нее. Получившаяся в итоге картина будет, конечно, не лишена черт субъективности и неизбежной неполноты. Ведь материалом для нее послужат, во-первых, личные наблюдения автора — современника портретируемого типа и, во-вторых, отобранные им же, более или менее репрезентативные, публикации в СМИ, книжные издания. Чтобы хотя отчасти компенсировать заведомую «вольность» такого наброска, хотелось бы

обратиться поначалу к источнику целостному, системному, оформленному в качестве публичного документа. И вместе с тем — достаточно адекватно выражающему дух своего времени. Но где найти, где взять такой источник?

*«Человеческий документ» 1989 года.  
(О конституционном проекте А. Д. Сахарова)*

Некоторое время назад я писал о жанре «духовных завещаний» в русской культуре конца XIX — первой трети XX в.<sup>1</sup>. Теперь у меня есть повод продолжить эту тему уже на материале недавнего прошлого. Я имею в виду проект конституции нашей страны, разработанный Андреем Дмитриевичем Сахаровым и его ближайшими сподвижниками по Межрегиональной группе народных депутатов СССР в 1989 году.

История создания этого документа, за которым закрепилось название «Сахаровская конституция», знаменательна и драматична. Как известно, начатая М. С. Горбачевым перестройка прошла три этапа: ранний (1985–1988), средний (1988–1989) и поздний (1990–1991). В 1988 г. обозначился кризис перестройки, который продолжал углубляться. Средний период стал наиболее критическим, переломным. Плодами попыток выхода из него явились XIX Всесоюзная партийная конференция (28.06–01.07.1989) и I Съезд народных депутатов СССР (25.05–09.06.1989).

Чтобы избежать пространных пояснений по поводу этих событий, приведу лишь скупую, в телеграфном стиле изложенную, поддержку из справочного издания. *«Историческое значение данного съезда было в том, что:*

- был получен первый опыт парламентаризма в СССР;
- был сформирован Верховный Совет СССР (Председателем Верховного Совета избран М. С. Горбачев);
- съезд дал возможность вернуться в большую политику Б. Н. Ельцину, будущему Президенту России;
- съезд открыл для советского народа новую плеяду политиков, значительно повлиявших на ситуацию в стране в конце 1980 — начале 1990 гг.: А. Собчак, А. Сахаров, Г. Попов и др.;

<sup>1</sup> См.: Крутоус В. П. Смена поколений и жанр «духовных завещаний» в русской культуре конца XIX — первой трети XX века // Поколение в социокультурном контексте XX века. М.: Наука, 2005.

— впервые в истории СССР была сформирована оппозиция, выступившая с критикой КПСС и советского строя (первоначально — «Межрегиональная депутатская группа», сопредседатели — А. Сахаров, Б. Ельцин, Г. Попов, Ю. Афанасьев, Ю. Пальм).

*Главный результат выборов и проведения Съезда народных депутатов СССР — зарождение в стране второго центра власти, альтернативного ЦК КПСС и Политбюро»<sup>1</sup>.*

А. Д. Сахаров вошел в состав Комитета по конституционному надзору, которому, впрочем, предстояло не столько отслеживать и исправлять нарушения существовавшей «Брежневской» конституции, сколько озаботиться созданием новой. Первое заседание Конституционной комиссии под председательством М. С. Горбачева было назначено на 27 ноября 1989 года. Сахаров готовился заранее к заседанию, спешил и к этому сроку представил М. С. Горбачеву свой отработанный и заверченный проект, озаглавленный: «Конституция Союза Советских Республик Европы и Азии». 14 декабря 1989 года Сахаров выступил в Кремле на собрании Межрегиональной депутатской группы с краткой речью, которая, к сожалению, стала последней в его жизни. Через три часа он скончался.

О проекте Сахаровской конституции близкий друг покойного и продолжатель его дела сказал: «Вот его политическое завещание, если угодно»<sup>2</sup>. И с ним нельзя не согласиться.

Сначала сахаровский конституционный проект был напечатан в ряде малодоступных периферийных изданий (нельзя забывать, что сторонник радикализации перестройки Сахаров находился в известной оппозиции по отношению к более умеренному, на его взгляд, Генсеку), а затем и в отдельных центральных газетах и журналах.

Но самый эффективный шаг по увековечиванию сахаровского текста, как и памяти о всех драматических обстоятельствах его создания, предпринял, как мне представляется, культуролог Л. М. Баткин. Составленная им брошюра «Конституционные идеи Андрея Сахарова» была издана буквально по следам свершившихся событий, в 1990 г., стотысячным тиражом<sup>3</sup>. В этой брошюре помещен не только итоговый, заверченный текст Сахаровской конституции, но и первоначальный, черновой ее вариант. Разночтения между тем и другим,

<sup>1</sup> Якушев А. В. История России. Конспект лекций. М.: А – Приор, 2007. С. 281.

<sup>2</sup> Баткин Л. М. О конституционном проекте Андрея Сахарова / Конституционные идеи Андрея Сахарова: Сборник / Сост. Л. М. Баткин. М.: Новелла, 1990. С. 44.

<sup>3</sup> См.: Конституционные идеи Андрея Сахарова. М. 1990.

спорные пункты и направления их редактирования прокомментированы весьма компетентным лицом — самим составителем брошюры. Баткин, как выясняется из написанного им пространного Послесловия к сахаровскому проекту, был близким другом А. Д. Сахарова и его собеседником в процессе работы над Конституцией. Кроме того, некоторую лепту в разработку сахаровского проекта и в прояснение ситуации вокруг него внесли Г. М. Старовойтова и Е. Г. Боннэр-Сахарова (воспоминания последней помещены в брошюре). Единомышленники академика, Э. С. Орловский и А. М. Яковлев, поделились с читателями брошюры своими размышлениями о его проекте.

Л. М. Баткин, несомненно, оказал большую услугу позднейшим исследователям указанного документа, получившим, благодаря ему, в свое распоряжение ценную «информацию к размышлению».

Едва ли не первыми к анализу сахаровского проекта обратились правоведы, что вполне естественно. Конституция есть прежде всего политический и юридический документ, и вполне компетентно судить о нем могут и должны специалисты в данной области. Но, с другой стороны, Основной Закон притязает на то, чтобы в будущем регулировать жизнь миллионов людей; а раз так, то он одновременно обращен и к самой широкой аудитории. Думаю, это обстоятельство делает правомерным и мое обращение к нему — не профессиональное в узком смысле слова, но оттого не менее заинтересованное.

Если для Л. М. Баткина проект Конституции 1989 г., который он называет «законотворческой робинзонадой Сахарова»<sup>1</sup>, ценен как остающийся в истории «волнующий памятник правовой и политической рефлексии»<sup>2</sup>, то для меня он прежде всего — показательный *человеческий документ*. В данном случае А. Д. Сахаров выступил не только как выдающийся ученый-физик современности, лауреат Нобелевской премии, но и как общественный деятель, провозгласивший свое гуманитарное, социально-политическое кредо. В Сахаровской конституции отпечатался, отложился образ мыслей и чувств определенных кругов российской интеллигенции перестроечного периода. Не всей «поголовно» интеллигенции, но значительной ее части. Да и народа тоже. Именно этим она мне и интересна в контексте данной статьи. Проект Сахарова, на мой взгляд, достаточно репрезентативен для того, чтобы выяснить хотя бы в первом при-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 40.

<sup>2</sup> Там же. С. 44.

ближении, как готовился «надлом советской империи», кто и с какими устремлениями, во имя чего его приближал.

В основу проекта Сахаровской конституции заложены, согласно развернутому комментарию Л. М. Баткина, пять принципов-идей. Последуем за комментатором и рассмотрим их в установленной им последовательности. Однако сделаем это не в апологетической тональности (как преимущественно у Баткина), а в более привычном для нас рационально-аналитическом ракурсе.

*Первая* исходная идея проекта — «сахаровский глобализм», или «принцип всечеловечности» (общечеловечности)<sup>1</sup>. Для Сахарова это значило прежде всего — обуздать милитаризм, политику агрессии, которая обостряет холодную войну до пределов горячей и ставит мир на грань ядерной катастрофы. Идеологическим обоснованием такой губительной политики служит, по его убеждению, «мессианизм» — стремление навязывать другим странам и народам собственную идеологию и свой образ жизни. В новом государстве, для которого писалась Сахаровская конституция, с этим злом должно было быть покончено. «Союз не имеет никаких целей экспансии, агрессии и мессианизма. Вооруженные Силы строятся в соответствии с принципом оборонительной достаточности» (статья 12)<sup>2</sup>.

Сахаров пишет об этом в обобщенном стиле, но конкретный его «антипример» очевиден. Это — СССР, тоталитарное государство социалистического, советского типа. Баткин в своем Послании излагает ту же идею в эксплицированном виде и как лично им прочувствованную. «Таким образом, наша страна никогда больше не будет претендовать на некую особую ведущую роль спасительницы и благодетельницы остального мира. Политический мессианизм *любого толка*... запрещен конституционно». И затем конкретизирует эту формулировку по максимуму, перечисляя мессианизм «большевистский», «православно-шовинистический», «исламско-фундаменталистский»<sup>3</sup>. Кто здесь мыслится как отвергнутый и отверженный враг, вернее — враги, предельно ясно.

Сахаров писал свой конституционный проект в особой исторической ситуации — поворотной, переломной. В его тексте совмещены два плана: актуальный и перспективный. Характеризуя эту особенность сахаровского текста, Баткин пишет, что в нем «словно бы

<sup>1</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 28.

совмещены сиюминутные, ближайшие — и бесконечно отдаленные, потенциальные исторические планы. Две реальности: настоящего и будущего»; это — «сплав специфического местного политического контекста — и контекста всемирно-исторического. Локальность и глобализм»<sup>1</sup>. Впрочем, там, где Л. М. Баткин видит органический сплав, я усматриваю все же двойственность, амбивалентность, обнаруживающую известные противоречия между планами, соединительные швы, скрепы. Но об этом позже.

А. Д. Сахаров остро переживал раскол единого человечества на две социально-политические системы, острейшее противоборство между ними, таящее угрозу всемирного уничтожения. Его Конституция — страстный порыв к единению мира на гуманной, не взаимоистребительной основе, порыв к всемирному братству людей. В этом отношении правомерно поставить Сахаровскую конституцию в один ряд с творениями-заветами таких представителей философии «русского космизма», как К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, Е. И. и Н. К. Рерихи и некоторые другие.

Набрасывая своеобразный психологический портрет А. Д. Сахарова, Л. М. Баткин подчеркивает его деловитость, прагматизм, расчетливость. Сахаров как психологический тип, по его словам, ближе к гончаровскому немцу Штольцу, чем к Алеше Карамазову Достоевского; он — «русский европеец». Сентиментальность и досужая мечтательность не были ему свойственны. Но в процессе работы над Конституцией и прагматик Сахаров почувствовал некую потребность в «высоких словах». Приподнятым гуманистическим пафосом проникнута статья 2-я Сахаровской конституции: «Цель народа Союза Советских Республик Европы и Азии — счастливая, полная смысла жизнь, свобода материальная и духовная, благосостояние, мир и безопасность для граждан страны, для всех людей на Земле независимо от их расы, национальности, пола, возраста и социального положения»<sup>2</sup>.

Все отмеченное характеризует преимущественно перспективную сторону сахаровского проекта. Как мечта-прозрение о мире и братском единении людей на всем земном шаре, она сохраняет свое значение и сейчас. А. Д. Сахарову недаром присуждена Нобелевская премия мира за 1975 г. Что касается предвосхищения ближай-

<sup>1</sup> Там же. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

шего будущего, то оно оказалось реально прогностичным. В конце концов, развитие нашей страны пошло именно по тому пути, по которому желал направить её академик Сахаров и его единомышленники.

Вместе с тем, есть в сахаровском проекте и сторона «локальная», несущая на себе явный отпечаток своего времени: «довлеет дневи злоба его». Прав Л. М. Баткин, отметив: «Мысль Сахарова естественно двигалась между двумя разнозаряженными полюсами». И здесь же: «*Это проект, составленный советским диссидентом*. И это проект, принадлежащий ученому, размышляющему о проблемах будущего человечества (курсив мой. — В. К.)»<sup>1</sup>. Выделенная фраза многое объясняет. От принципиальных противников тогдашнего общественного строя — диссидентов, еще вчера преследуемых и подавляемых государством, наивно было бы ожидать «олимпийского спокойствия», холодного объективизма. В Сахаровской конституции (как и в комментариях к ней, собранных в брошюре) клокочет едва сдерживаемый гнев приверженца демократии, направленный на пороки тоталитарного прошлого. Понятны и отмечаемые Баткиным «малоприглядные подробности насчет недопустимости тайной политической полиции, незаконных арестов и психушек»<sup>2</sup>, или статья 8-я Конституции: «Никто не может быть подвергнут пыткам и жестокому обращению. На территории Союза в мирное время запрещена смертная казнь»<sup>3</sup>. Такие формулировки не очень-то стыкуются с прозрениями относительно будущего; тем не менее, напоминания и предостережения против рецидивов прошлого не выглядят излишними.

Вторую исходную идею Сахаровской конституции составляет, в изложении Л. М. Баткина, тезис: «Сначала и выше всего *права отдельного человека*»<sup>4</sup>. На взгляд упомянутого комментатора, это положение отнюдь не противоречит первой идее (т. е. общечеловечности). Ибо таков особый характер сахаровского глобализма. В нем приоритет, наиболее фундаментальная роль отдана индивиду, личности. Человечество начинается с индивида, отдельной личности, и именно ее права и свободы в первую очередь должны охраняться государством и обществом. Общечеловечность и индивидуализм,

---

<sup>1</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 45.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 5.

<sup>4</sup> Там же. С. 31.



глобализм и персонализм для Сахарова — «двуединая идея», «два lika единого приоритета»<sup>1</sup>.

В психологическом плане, после нескольких десятилетий или даже столетий «имперского тоталитаризма», столь четкий акцент на изначальности и неприкосновенности индивида кажется объяснимым и понятным. И, тем не менее, для человека русской культуры сахаровский приоритет звучит непривычно и странновато. Индивид ведь — феномен небеспредпосылочный, он так или иначе укоренен в некотором социальном целом, опосредующем связь между отдельным человеком и человечеством. Указание на такую связь напрашивается само собой, оно вытекает из самой сути дела. Но комментатор и сторонник сахаровского проекта Баткин считает подобное излишним, ибо: «... всякая национальная, групповая принадлежность есть *часть индивида*, одна из пригодных или свободно выбранных им характеристик, потребностей, целей». Это касается всех коллективных образований и феноменов, вплоть до «интересов общества в целом»<sup>2</sup>. Удерживая в памяти этот характерный момент, продолжим наш анализ далее.

Статья 3-я Сахаровской конституции гласит: «Европейско-Азиатский Союз опирается в своем развитии на нравственные и культурные традиции Европы и Азии и всего человечества, всех рас и народов»<sup>3</sup>. Это — декларация. Фактически же в дилемме «социалитет/личность», коллективизм/персонализм» приоритет отдается западной традиции. Л. М. Баткин не считает нужным скрывать это. Если в СССР акцент обычно делался на социально-экономических правах индивида, пишет он, то Сахаров ставит во главу угла «личные свободы, выкованные в западном мире»<sup>4</sup>. В том же ключе комментатор говорит о «сахаровской... новоевропейской иерархии ценностей» — «но, конечно, не им созданной... а лишь всецело воспринятой умом и сердцем»<sup>5</sup>. (Как тут не вспомнить кiplинговское: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись»...)

В политической конституции, по словам Баткина, обязательно должна быть сформулирована надполитическая, всечеловеческая,

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 4.

<sup>4</sup> Там же. С. 31.

<sup>5</sup> Там же.

гуманистическая цель. У Сахарова эта цель, как мы помним, «счастье, полная смысла жизнь всего народа». Но что составляет смысловую полноту каждого отдельного, индивидуального существования? Согласно Баткину, это «не что иное, как *культура*»<sup>1</sup>. Стало быть, индивидуальное самоосуществление в сфере культуры (или в рамках, пределах культуры) и есть счастье, цель жизни как отдельного человека, так и всего народа.

Как будто, верно. Но позволю себе не во всем согласиться с этим.

От счастья личного самоосуществления до счастья реализации сверхличных, общенародных целей — дистанция немалого размера. Спросим себя: кем бы остался в истории сам академик А. Д. Сахаров, занимаясь исключительно теоретическими проблемами атомной физики? Счастливым ученым, успешно реализовавшим свой талант, свое главное призвание, — это несомненно. Да, так бы оно и было — если бы в гиперкритических обстоятельствах тогдашнее государство не привлекло его к проекту создания отечественной водородной бомбы. Что в итоге обеспечило народу нашей страны военный паритет с США, безопасность на долгие годы, а для всего человечества — уменьшение угрозы ядерного апокалипсиса. Самому Сахарову сотрудничество в те годы с государством принесло славу не только выдающегося ученого, но и гражданина. (Сахаров, как известно, трижды Герой Социалистического Труда).

В философской науке признана и эффективно работает единая диалектическая цепь понятий: «единичное» — «особенное» — «всеобщее». Следуя западной модели общественного развития, основанной на единичном, А. Д. Сахаров в своем конституционном проекте, мне кажется, невольно жертвует средним термином — «особенным». То есть коллективными, групповыми, национально-народными и, наконец, общесоциальными интересами. От единичного он предпочитает делать шаг непосредственно к всеобщему. И это вряд ли верно. (Думаю, не случайно и у его последователя-комментатора Баткина отсутствует хотя бы попытка различения культуры личности, дорогой ему, и культуры общенародной, а также общечеловеческой).

*Третья* сквозная идея Сахаровской конституции — это конституционное обеспечение многопартийной парламентской демократии. Полагаю, ее можно рассматривать, анализировать вместе с

<sup>1</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 34.

идеей *четвертой*, которую Э. С. Орловский — еще один комментатор проекта — обозначил как «равенство всех республик в сочетании с дифференциацией условий их вхождения в Союз»<sup>1</sup>.

Вопросы демократической организации государства, его структуры и всей общественной жизни были разработаны Сахаровым весьма тщательно, даже скрупулезно. При этом автор не пытался, как говорится, заново изобретать велосипед. По свидетельству Баткина, «Сахаров охотно принимал во внимание мировой, особенно североамериканский опыт»<sup>2</sup>. Российский опыт, впрочем, тоже привлекался — исключительно в качестве негативного примера. «Ведь главное, — разъясняет комментатор позицию академика, — достаточно проверено мировой и (хотя бы в отрицательном смысле) отечественной историей: всем нашим мучительным, позорным прошлым и настоящим», «тотальным кризисом “реального социализма”»<sup>3</sup> и т. д.

В разделе, посвященном национально-государственному устройству будущего Европейско-Азиатского Союза, не случайно появляются упоминания об «империи» и «имперскости»: именно этому, по Сахарову, Баткину и их сподвижникам, следовало искать демократическую альтернативу. В СССР «союзные республики (были)... подчинены имперскому наднациональному центру — это неравноправное устройство уничтожается», — комментирует текст Конституции Баткин. — «Никакого «центра» над республиками нет»... «Не центр “расширяет права республик”, а они вручают их центру»<sup>4</sup>.

Что правда, то правда: разрабатывая свой конституционный проект, Сахаров заботился о суверенности государств, объединяющихся в Союз. Самым тщательным образом просчитывал он, какие свои функции и на каких условиях республики делегируют «наверх», т. е. на вышестоящий, общий уровень управления. Ах, если бы с такой же детальностью оговаривал он условия вхождения всего Союза в состав мирового целого! Этого, к сожалению, не случилось. Сам термин «суверенитет» (вспомним, по ассоциации, сурковскую «суверенную демократию») в соответствующей, начальной

---

<sup>1</sup> Там же. С. 57.

<sup>2</sup> Там же. С. 32.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

<sup>4</sup> Там же. С. 34.

части текста Конституции практически не употребляется. Когда Л. М. Баткин заявляет, что «весь конституционный процесс преобразования идет снизу вверх»<sup>1</sup>, — это верно ровно наполовину. Во второй, условно, части проекта, где излагаются принципы внутреннего устройства будущего государства, действительно реализуется принцип «снизу вверх». В первой же части вектор избран противоположный: «сверху вниз». Многократно и безоговорочно подчеркивается приоритет наднационального уровня над национальным. Указанная непоследовательность в проведении единых принципов демократии как во внутренней, так и во внешней политике государства, увы, имплицитно присуща сахаровскому конституционному проекту. И, конечно, она не случайна; в конечном счете разнонаправленность выделенных тенденций обусловлена общим характером сахаровского глобализма, о чем уже говорилось выше.

Демократии в наше время, как повторяют многие, альтернативы нет; «иного не дано». Пусть так. Но одно дело — демократия *in principio*, сущностная, «чистая», и другое — демократия реальная, противоречивая, со своими «болезнями». Как выяснилось, антитеза демократии — не только тоталитаризм, но и «двойные стандарты». Где есть они (а ими полна современная практика межгосударственных отношений), там нет подлинной демократии. Приверженец западной демократии Олдос Хаксли (1894–1963) еще в середине прошлого века с горечью осознал, что соблюдать принципы демократии относительно легко в малых социальных образованиях, в крупных же и, тем более, гигантских социальных объединениях возникает возможность отчуждения, формализации и извращения демократии, в частности, в бюрократическом духе. Фундаментальным устоем демократического общественного устройства, как известно, является свободный выбор своего поведения суверенной личностью в соответствии с предоставленной ей всей полнотой информации. В условиях же диктата СМИ последнее условие слишком часто нарушается. В результате растет угроза манипуляции массовым сознанием. А. И. Солженицын, довольно поживший на Западе, еще в 1975 г. напоминал своим соотечественникам: «Сегодня западные демократии — в политическом кризисе и духовной растерянности. И сегодня меньше, чем в минувшее столетие (т. е. в XIX в. — В. К.), приличествует нам видеть в западной парламентской системе един-

<sup>1</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 34.

ственный выход для нашей страны»<sup>1</sup>. Для Сахарова же западная демократия — исключительно образец для подражания, о ее «болезнях» и средствах их преодоления в его проекте Конституции нет даже упоминания. Антитеза «тоталитаризм» — «демократия» затмила многие реальные проблемы демократии и самого процесса демократизации.

Разрабатывая проект нового государства, Сахаров изложил свои представления о его функциях. Главным здесь для него было — сломать традицию «вездесущности» и «всесилия» прежнего государства. Деятельность государства и его органов предполагалось ввести в строгие и ограниченные рамки. Об этом заостренно-полюемически, даже с вызовом писал Л. М. Баткин: «Государство регулирует рынок товаров, услуг, капиталов и рабочей силы, следит за соблюдением на нем честных правил конкуренции. И точка!»<sup>2</sup> (Эту установку в наши дни часто озвучивает председатель правительства В. В. Путин). Впрочем, государство, по Сахарову, может быть и активной силой, но лишь с соблюдением минимум двух условий: во-первых, оно должно использовать экономические рычаги (налоговую, кредитную, инвестиционную политику); во-вторых, государство проявляет активность ради обеспечения социальной сферы (поддержка неимущих, гарантирование прожиточного минимума и т. д.).

При столь четком прописывании, что вправе и что не вправе делать государство, мне кажется, произошло и некоторое чрезмерное сужение его функций. То, что перечислено в сахаровском проекте, в общем, не выходит за рамки тех задач, которые решает повседневно любое западное «социальное государство». «Но разве не в том и состоит предназначение государства, — спросит, возможно, кто-либо из читателей, — чтобы охранять законность и порядок, а также обеспечивать достойный уровень потребления?». Согласен — и в этом *тоже*. Но не только.

Новое, не тоталитарное союзное государство должно быть суверенным. А суверенитет надо защищать. Преобразованное государство должно занять достойное место среди других субъектов мирового сообщества. Это требует мобилизации усилий миллионов граждан на решение высших, приоритетных национальных задач.

<sup>1</sup> Солженицын А. На возврате дыхания и сознания. (По поводу трактата А. Д. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе») // Новый мир. 1991. № 5. С. 11.

<sup>2</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 39.

Страна, чтобы ее уважали, с ней считались в мировом сообществе, должна быть сильной, могучей, постоянно растущей в экономическом, научном, культурном и т. д. отношениях. Добиться всего этого можно, лишь прививая людям патриотизм, чувство ответственности и гордости за свою Родину, вдохновляя граждан на свершения и подвиги во имя общих, гуманных и перспективных целей. Это — тоже прерогатива современного государства. Такой функции в Сахаровской конституции не предусмотрено.

Передо мной лежит текст ныне действующей («послесахаровской») Конституции Российской Федерации. В ней есть торжественное введение, или Преамбула, в которой, в частности, сказано: «Мы, многонациональный народ Российской Федерации, ... стремясь обеспечить благополучие и процветание России, исходя из ответственности за свою Родину перед нынешним и будущими поколениями, сознавая себя частью мирового сообщества, принимаем КОНСТИТУЦИЮ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»<sup>1</sup>. Подобных слов, имеющих по традиции клятвенно-ритуальный характер, нет в сахаровском конституционном проекте. Как нет в ней и самой Преамбулы.

Сахаровская конституция в этой, так сказать, государственно-функциональной своей части напомнила мне столетний давности спор между П. Б. Струве и Д. С. Мережковским по поводу статьи первого «Великая Россия. Из размышлений о проблеме русского могущества» (1908)<sup>2</sup>. Как реакция на эту публикацию, уже тогда провозглашалось, что сильное государство — непременно деспотическое во внутренней политике, а во внешней — неизбежно источник агрессии. Вывод напрашивался сам собой. Как выразился Мережковский, «будем гореть в печи огненной, но Великой России в образе зверином не поклонимся»<sup>3</sup>. И напрасно Струве оправдывался, что совсем не в том видел он величие России, что сам он западник и сторонник либеральных свобод, — его не слушали. С какой-то долей подобия, мне кажется, ситуация того давнего спора повторилась в 1989 году.

<sup>1</sup> Конституция Российской Федерации с комментариями для изучения и понимания. 2-е изд. М. 2009. С. 4.

<sup>2</sup> См.: Струве П. Б. Великая Россия. Из размышлений о проблеме русского могущества / Струве П. Б. *Patriotica*: Политика, культура, религия, социализм. М.: Республика, 1997.

<sup>3</sup> Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 69.

Сегодняшние отечественные гуманитарии, последователи А. Д. Сахарова из либерально-демократического лагеря, идут еще далее, ставят вопрос еще острее. Так, историк А. И. Миллер, ответственный редактор и ведущий автор сборника «Наследие империи и будущее России», сетует: «Очевидна тенденция к конструированию “славного прошлого”... Но *кого мы воспитываем* с помощью исторического нарратива — *солдата или гражданина?* (курсив мой. — В.К.)»<sup>1</sup>. О том, что вместо «или — или» может быть «и — и», конечно, речи нет. «Нация как гражданское сообщество, — продолжает Миллер, — формируется не только на нарративе славных деяний, но и на осознании ошибок и преступлений прошлого»<sup>2</sup>. Последним историк-либерал отдает явное предпочтение (как и Сахаров с коллегами). «Россия — империя зла» — слоган, брошенный кем-то из недавних президентов США, наверное, вполне удовлетворил бы нашего взыскательного историка?

*Пятая, последняя сахаровская идея — идея конвергенции.* Как свидетельствует Баткин, автор конституционного проекта считал ее наиважнейшей и самой дорогой для себя<sup>3</sup>. Свою задачу он видел в том, чтобы определить заветную, отдаленную, перспективную цель развития не только своей страны, но и всего человечества, и одновременно указать надежнейший путь (метод) ее достижения. Иными словами, предстояло выработать «стратагему». Конвергенция характеризуется в статье 4-й его Конституции как «встречное плюралистическое сближение... социалистической и капиталистической систем»<sup>4</sup>. Конвергенция признавалась единственным гарантом выживания человечества, решающей предпосылкой кардинального решения всех внутренних и глобальных проблем. Она составляла теснейшее внутреннее единство с идеей глобализации, приоритета общечеловеческих начал. Ее имплицитным содержанием была «гармонизация экономического, социального и политического развития во всем мире»<sup>5</sup>.

Сахаровская «конвергенция» — сложный и противоречивый феномен, ее трудно охарактеризовать прямолинейно. В ней, безу-

<sup>1</sup> Миллер А. И. История империй и политика памяти / Наследие империй и будущее России / Под ред. А. И. Миллера. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 57.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Конституционные идеи Андрея Сахарова. С. 35.

<sup>4</sup> Там же. С. 4.

<sup>5</sup> Там же.

словно, есть интенции, соответствующие объективному ходу мирового развития, благодаря чему они еще долго будут сохранять свою актуальность. Но есть, на мой взгляд (да и не только мой), и моменты проблематичные, могущие вызвать неоднозначные оценки. Приходится учитывать и те, и другие.

Поскольку конвергенция предполагает отказ от применения силы в межгосударственных отношениях, сокращение и в перспективе полную отмену ядерного оружия, обеспечение коллективной безопасности и т. д., постольку ее можно только приветствовать. Верно и то, что страны с противоположными социально-экономическими и политическими системами не могут быть абсолютно непроницаемыми друг для друга; в их собственных интересах — усваивать достижения партнера, расширять торговый обмен с ним и таким образом осуществлять взаимосближение. (Самый убедительный пример — современный Китай. Социалистическое государство включило в свою экономику рыночные отношения и еще многое другое из достижений передовых капиталистических стран). Особо следует отметить провозглашение в Сахаровской конституции равноправия всех форм собственности, включая частную; в этом мне тоже видится знамение времени. Во всех указанных отношениях и смыслах сахаровская идея конвергенции вполне рациональна.

Что же, наряду с этим, вызывает сомнения и возражения?

С философской точки зрения, призыв к всеобщему единению, без оговорок о пределах такого единения, о сохранении различий и противоположностей, представляется односторонней, недиалектической крайностью. В социальной жизни перевес единства объективно уменьшает разнообразие и сужает свободу выбора. Вправе ли мы забывать об этом, невольно выпуская из преисподней духи абсолютного универсализма и унификации? Там же, где сохранится многообразие (а оно, я убежден, неустранимо, неискоренимо), будет присутствовать и борьба, пусть в самых цивилизованных формах, таких, как конкуренция, завоевание приоритета в определенных областях и проч., но — борьба. Гармония неотделима от дисгармонии, диссонансов, противоречий, подчас весьма острых. Без таких уточнений она, гармония, быть высшим идеалом человечества едва ли может.

Различию капитализма и социализма как двух общественных систем А. Д. Сахаров и его последователи не придают серьезно-го, принципиального значения. Но эта противоположность все же



полностью не исчезла даже после крушения СССР и мировой социалистической системы, она сохраняется и в настоящее время. Кроме того, согласно смыслу термина «конвергенция», в будущем обществе должны были соединиться лучшие стороны и достижения *каждой* из двух систем; но Сахаров в своей Конституции именно такой постановки вопроса избежал. Из социализма им ничего не было взято<sup>1</sup>. Это показало, между прочим, что в его идее конвергенции присутствовал идеологический ингредиент.

Разъясняя идею конвергенции, Баткин пишет: «Людам нужны не идеологические “измы”, не капитализм и не социализм, а обилие товаров по доступным ценам, достаток для трудящихся (невольный рудимент еще социалистической фразеологии. — В. К.), современный высокий уровень жизни, самореализация каждого индивида в процессе труда (то же самое. — В. К.), чувство социальной защищенности и достоинства, благотворительность для старых, больных, слабых»<sup>2</sup>. Казалось бы, все так. Но культурологу ли не знать, что в разных социумах перечисленные им ценности могут занимать неодинаковое место в ценностной шкале? И нашлось бы немало людей, готовых отказаться от «обилия товаров по доступным ценам» ради других, более высоких, с их точки зрения, и насущных благ. Не для всех людей на Земле западноевропейский и североамериканский стандарт общества потребления составляет такую заманчивую цель, как предполагал академик и как разъяснил его комментатор.

Венцом политической конвергенции должно было стать, согласно А. Д. Сахарову, создание в будущем Мирового правительства. Только оно, разъяснил Л. М. Баткин, может и должно стать в перспективе гарантом соблюдения прав человека. «Вне этой столь отдаленной, но, по заветному убеждению Сахарова, неминуемой всемирности — права человека были бы *не обеспечены в будущем*. Вне конвергенции — какие же права человека?»<sup>3</sup>.

Вполне возможно, что развитие человечества приведет когда-нибудь к управлению всей Землей из единого центра. (Поговаривают, что необходимость всем сплотиться, например, против нашествия инопланетной цивилизации могла бы многократно ускорить этот процесс). Достичь такой степени единства, скажу еще раз,

<sup>1</sup> И как бы неявно выступала гипотетическая перспектива поглощения одного другим (растворения социализма).

<sup>2</sup> Там же. С. 40.

<sup>3</sup> Там же. С. 46.

можно; но будет это благом или злом — большой вопрос. Мировое единство и сверхъединство — цель заманчивая, но достаточно неопределенная. Без учета структурного многообразия человечества и консенсусных принципов соединения компонентов между собой, сама по себе она не способна обеспечить права и свободы каждого. Кто или что гарантирует демократизм самого «гаранта личных свобод» — Мирового правительства?

Говоря о Мировом правительстве, Л. М. Баткин охарактеризовал его как «ослепительное»<sup>1</sup>. Высшую степень одобрения, кажется, трудно выразить ярче. Однако некоторые другие общественные деятели России восприняли эту идею, мягко говоря, без энтузиазма. Среди них и А. И. Солженицын.

Как мы помним, Сахаров в своем проекте Конституции закрепил неприятие любой разновидности «мессианизма». И вот парадокс, своего рода ирония истории: коллега-диссидент Солженицын его самого обвинил... в мессианизме особого, изощренного толка — интеллигентском! Как говорит Солженицын в известной своей статье «На возврате дыхания и сознания» (текст 1969 г., дополнение 1973 г.), Сахаров «проговаривается» вот о какой своей заветной мечте: «очень интеллигентное... общечеловеческое мировое руководство», «мировое правительство»<sup>2</sup>. Солженицын, во-первых, к способности современной интеллигенции стать ареопагом — управителем всей Земли отнесся более чем скептически (чему и посвящает значительную часть этой своей статьи и еще другой — «Образованщина». 1974 г.). А во-вторых, он задает резонный вопрос: «...Каким же общим голосованием, когда и где может быть избрана умственная элита в правительство?»<sup>3</sup>. Вопрос, конечно, риторический. «Это уже совсем иной принцип — власти *авторитарной*, которая могла бы оказаться либо дурной, либо отличной, но способы ее создания, принципы ее построения и функционирования ничего общего не могут иметь с современной демократией»<sup>4</sup>.

Подводя свой итог этому спору диссидентов, скажу: все дело в том, каким будет само искомое единство человечества и каким способом оно будет достигнуто. Иное Мировое правительство могло бы оказаться похуже любого исторически-конкретного тоталитаризма,

<sup>1</sup> Там же. С. 45.

<sup>2</sup> Солженицын А. И. На возврате дыхания и сознания. Цит. изд. С. 10.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

да еще и в масштабах всей Земли... Приходится признать, что в любимой сахаровской идее конвергенции заключена изрядная доля идеализма, даже — утопизма.

Вообще же идея Мирового правительства оказалась живучей, заразной. Вот, например, какое пожелание высказал известный отечественный уфолог В. Ажажа: «Нужна четкая координация и управление всеми прогрессивными силами на планете. Необходим орган с абсолютным международным авторитетом — Всемирный Ученый Совет. В этот орган должны войти высокодуховные научные авторитеты всего мира, и решения этого Совета должны выполняться не только всеми научными организациями мира, но и правительствами всех стран»<sup>1</sup>. Едва ли не калька с сахаровского конституционного проекта, не правда ли? Есть у уфолога и некое подобие философского обоснования предложенной им меры. «Во Вселенной нет борьбы, во Вселенной есть всеобщее глобальное взаимодействие — глобальное согласие — глобальное сотрудничество. Поэтому во Вселенной нет хаоса (послушал бы это Илья Пригожин, основатель синергетики! — В. К.), хаос есть только в нашем сознании»<sup>2</sup>. Ну, конечно, раз таков закон Вселенной, то и в человеческом мире должна восторжествовать гармония, одна гармония (другое слово для сахаровской конвергенции). Впрочем, с замыслами моего коллеги, доктора философских наук В. Ажажи, я легко примирился из-за его мудрой сентенции, которая, право, достойна быть эпиграфом всего настоящего раздела: «...Естествоиспытатели открывают всего лишь то, что есть, а гуманитарии — даже то, что могло бы быть»<sup>3</sup>.

Пять только что разобранных сахаровских идей достаточно репрезентативно характеризуют тот идейный и психологический комплекс, который получил широкое распространение в определенных кругах интеллигенции в конце 1980-ых годов. И это, по моему мнению, с субъектной, субъективной стороны во многом предопределило и ускорило «надлом советской империи».

Завершая свой анализ Сахаровской конституции, считаю уместным коснуться и общей оценки социокультурных и политических взглядов А. Д. Сахарова.

<sup>1</sup> Ажажа В. Под «колпаком» Иного Разума. М. 2003. С. 408.

<sup>2</sup> Там же. С. 398.

<sup>3</sup> Там же. С. 372.

Доктор философских наук О. Д. Волкогонова, книгу которой о философии русского зарубежья я ценю за непредвзятость выводов, компенсирующую естественную человеческую субъективность, перечисляет наиболее известных «крайних западников»: В. Новодворскую, Е. Гайдара и других, близких к ним политиков. «Похожей позиции придерживался и А. Сахаров, — пишет она, — чей авторитет в той же степени значим для консолидации западнических течений, как авторитет А. Солженицына — для славянофильских»<sup>1</sup>. В современных условиях происходит, считает исследовательница, своего рода конвергенция русского западничества и русского славянофильства (условно говоря, идей Сахарова и идей Солженицына). Но образцы такой конвергенции Волкогонова усматривает скорее у «умеренных западников» (например, у эмигрантов П. Н. Милокова, Н. С. Тимашева). Что же касается западничества радикального, то в нем автор видит как важные позитивные, так и существенные негативные черты.

В актив западничеству можно зачислить то, что «традиционно именно западническая система ценностей на первое место ставила человеческую личность, индивидуальность»<sup>2</sup>. И сегодня в смысловой сфере именно этой идеи возникает возможность сближения двух вышеуказанных течений общественно-политической мысли. Но, с другой стороны, не менее красноречив и тот факт, что «практически все теоретики зарубежной России *отрицали* радикальное западничество (курсив мой. — В. К.)»<sup>3</sup>. Спрашивается: почему?

О. Д. Волкогонова отмечает во взглядах крайних западников три негативных черты, три ущербности.

*Первая:* вторичный, недостаточно творческий, подражательный характер их концепций. «Оригинальных теоретических концепций радикальное западничество на свет не произвело. В повторении и копировании мало интересного»<sup>4</sup>.

*Вторая:* односторонняя тенденциозность (свойственная всякому радикализму вообще). «Для радикальных западников не встает вопрос о “цене” демократических преобразований по западному

---

<sup>1</sup> Волкогонова О. Д. Образ России в философии Русского Зарубежья. М., 1998. С. 303.

<sup>2</sup> Там же. С. 306.

<sup>3</sup> Там же. С. 303.

<sup>4</sup> Там же.

образцу». Для них «любые преобразования, подталкивающие Россию к европейской модели, однозначно положительны»<sup>1</sup>.

*Третья:* практицизм, побуждающий крайних западников ограничиваться сферами политики и экономики, при невнимании к культурологическим и социально-философским составляющим решаемых проблем.

Считаю такую характеристику и оценку достаточно справедливой, адекватной. Все отмеченное выше — как в своей одобрительной, так и в критической части — имеет точки соприкосновения с общественными взглядами А. Д. Сахарова. Теми взглядами, которые нашли свое рельефное, четкое выражение в Сахаровской конституции — его «политическом завещании», адресованном нынешнему и последующим поколениям.

### *Это мы, Господи...*

Позднесоветский гуманитарий является специалистом в определенной области знаний. Но на деле он легко отказывается от критериев научности ради вольной публицистики на актуальные темы. Одним из типичных примеров подобного рода может служить научно-популярная книга Ю. Е. Березкина «Инки. Исторический опыт империй»<sup>2</sup>. Непосредственный предмет его повествования — перуанская империя XVI века, но автор захотел включить этот локальный материал в глобальный контекст. Порассуждать о природе империй вообще и их исторических судьбах. Это его право. Но решает он свою задачу каким-то вненаучным способом.

Если империя инков относится, по определению самого Березкина, к древнему миру, то напрашивалось рассмотрение, по аналогии, опыта древнеримской империи, сыгравшей существенную роль в становлении и развитии европейской цивилизации. Этот исторический сюжет в книге, к сожалению, обойден автором. Почему? Скорее всего, из-за того, что тогда пришлось бы раскрывать противоречия в бытии Рах Романа, переплетения белого и черного в ее непростой истории и наследстве, завещанном последующим векам. Возможно, пришлось бы обратиться к трудам Ф. Ницше, который, будучи изначально филологом-классиком, хорошо знал историю Рима и высоко оценивал роль этой империи в развитии культуры.

<sup>1</sup> Там же. С. 302.

<sup>2</sup> См.: *Березкин Ю. Е.* Инки. Исторический опыт империй. Л.: Наука, 1991.

Но это не соответствовало исходной установке Березкина на выявление исключительно негатива.

В своем сочинении автор упоминает империи разных времен и народов, но по-настоящему его интересуют только две из них — германско-фашистская и советская социалистическая. Особенно последняя.

Цель у автора благая. Исходя из того, что мы «живем в одной из последних в истории, и при этом в самой обширной и неоднородной по составу империи»<sup>1</sup>, автор хочет еще и еще раз разоблачить монстра и поспособствовать его скорейшему уничтожению. *Ученый* просто обязан был бы, обличая пороки СССР, хотя бы упомянуть о том, что вооруженные силы этой империи сыграли решающую роль в победе над гитлеровским фашизмом, спасли от продолжения холокоста еврейский народ. Но то — ученый... С другой стороны, Березкин хочет всемерно помочь утверждению демократических форм государственного устройства, характерных для передовых цивилизованных стран. Но маленькая деталь выдает его ангажированность. Едва ли не главным признаком империи Березкин считает военную мощь и агрессивные устремления имперского государства. Говоря о реалиях конца XX века, он упоминает о политике, «потратившем ресурсы одной из самых богатых стран мира на создание чудовищной военной машины»<sup>2</sup>. Вы думаете, это сказано об одном из последних президентов США? Ошибаетесь. Империалист для Березкина — Саддам Хусейн, именно он и только он. (На упоминание США в дискурсе об империи и имперскости вообще словно кем-то наложено табу).

Глава книги Березкина «Конец империй» по содержанию очень близка к Сахаровской конституции, к ее пяти сквозным идеям, перечисленным Л. М. Баткиным. Как если бы оба текста были написаны одной рукой, одним человеком. Да и опубликованы они были почти одновременно. Как и Сахаров с Баткиным, Березкин считает капитализм и социализм «ненаучными по сути понятиями»<sup>3</sup>; как и они, приветствует нивелирующую глобализацию, всеобщую интеграцию и проч. Различия есть, но они малосущественны. (Так, Березкин предостерегает против создания, по крайней мере в обозримом будущем, «всемирного правительства»<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Там же. С. 213.

<sup>2</sup> Там же. С. 218.

<sup>3</sup> Там же. С. 217.

<sup>4</sup> Там же. С. 212–213.

Историк Березкин все же не совсем потерянный человек. В какой-то момент ему самому становится совестно, он задается вопросом: а не являются ли проводимые им параллели между империей инков и нашим собственным государством «дешевым литературным приемом»<sup>1</sup>? Но кошки в душе автора поскребли, да и перестали. Псевдонаучные аналогии продолжились.

Таков один из позднесоветских гуманитариев, сознательных или бессознательных архитекторов нового миропорядка. Намерения — благие, но методы их обоснования явно не научные. Вместо объективного анализа противоречивой социально-исторической реальности — облегченное, эмоционально-пафосное проведение одной-единственной, излюбленной и предвзятой, идеи. Опыт общения с подобными текстами показывает, что ученые определенного типа легко (очень легко, слишком легко) расстаются со своим академическим статусом, переходя на позиции заурядного любительства, чистого идеологизма и самой дешевой газетной публицистики.

Что взгляды и настроения, выраженные Ю. Е. Березкиным в заключительных главах его книги, разделялись многими, подтверждает такой факт: текст прошел через руки авторитетных рецензентов — Е. В. Зейналь, И. П. Хлопина; был у издания и ответственный редактор — Р. В. Кинжалов. Все — доктора исторических наук. В случае принципиальных расхождений с автором по вопросам методологии и т. п., они бы едва ли рекомендовали книгу к печати и поставили на обороте титульного листа свои имена.

В философии и социальной психологии достаточно хорошо известен феномен «ресентимент» (*ressentiment*). Термин ввел в оборот Фридрих Ницше. Другой представитель «философии жизни», Макс Шелер, посвятил анализу явления ресентимента специальный трактат (1912), подходя к нему как проявлению «патологии культуры»<sup>2</sup>. Ресентимент — это целый комплекс негативных чувств, среди которых первенство принадлежит жажде мести. Согласно разъяснениям Шелера, ресентимент является реакцией на длительное подавление, унижение слабого сильным, когда подавляемый не может ответить обидчику прямым действием и вынужден затаить мстительное чувство в глубине души. Ресентимент всегда есть следствие известных причин, он реактивен. Но он и активен,

<sup>1</sup> Там же. С. 209.

<sup>2</sup> См.: Шелер М. Ресентимент в структуре морали. СПб.: Наука, 1999.

в том смысле, что способен целенаправленно выискивать в вещах и людях то, что оправдывало бы мстительное чувство. Для ресентимента характерна «концентрация на негативных моментах, сопровождаемая острым чувством наслаждения»<sup>1</sup>.

Надо ли напоминать, сколько притеснений и унижений претерпели представители гуманитарной интеллигенции в советские годы, в период острейших классовых битв и сверхжестких идеологических ограничений? Но вот пришла желанная демократизация, разрядка, и все сдерживаемое в человеческом подполье стало возможно вынести вовне. Как выразился театровед Г. Дадамян, «сегодня... все мыслимые и немыслимые счета благородного и пафосного гнева современников против советской власти предъявлены»<sup>2</sup>. Справедливость восторжествовала. Но тем дело не кончилось. Для обладателей ресентимента возник соблазн нескончаемой символической мести поверженному, или тогда еще полуповерженному, противнику. Это была своего рода психологическая ловушка, и многие позднесоветские гуманитарии в нее, к сожалению, попали.

Следствием этого стало стремление рассматривать *все*, происходившее в советском обществе и его культуре, как проявления господствовавшей тогда идеологии. (Что, конечно, не соответствует действительности.) Идеологическая нетерпимость прежней парадигмы при этом внешне ниспровергалась, а на деле возрождалась — на новой, теперь уже демократической основе. «Все было лишь ложь и обман». На всех печать греха. Никто не уйдет от расплаты, хотя бы только духовной.

Если бы нужно было убедительно проиллюстрировать сказанное, я не стал бы искать более наглядного примера, чем статья литературного критика Евгения Ермолина «Вчера, сегодня, всегда», относящаяся к 1997 г.<sup>3</sup> Писал он ее далеко не с христианскими чувствами. Основная интенция этой статьи: не позволить «реабилитировать советское литературное наследство» путем отделения друг от друга критериев идеологических и художественных. Никакого

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 17.

<sup>2</sup> Дадамян Г. «У нас была великая эпоха», или Ностальгия по будущему / Эволюция культурной деятельности в новом столетии: Социально-экономические аспекты культурной политики. В 3 тт. Т. 1. Очерки культурной жизни России на рубеже веков. СПб.: Алетейя, 2005. С. 17.

<sup>3</sup> См.: Ермолин Е. Вчера, сегодня, всегда. Поход на истину в литературе девяностых годов: повод, ход и прогноз исхода // Континент'92. Париж-Москва, 1997, № 2. Апрель-июнь.



отделения! Только в едином комплексе, да с приматом идеологической оценки! Вот как выглядит в статье характеристика одного из небезызвестных представителей советской литературы. «Та перемена, о которой идет речь, — пишет Е. Ермолин, — с предельной отчетливостью обнаружила себя недавно, в начале 1997 года, в связи с юбилеем Валентина Катаева, советского писателя-орденоносца, знатного волчары, вполне цинично служившего режиму, как теперь выражаются, за бабки, а в свободное время, на старости лет, баловавшегося каким-то невзаправдашним “мовизмом”»<sup>1</sup>. Можно любить или не любить творчество Катаева и его самого, но мстить ему (в дни юбилея!) за то, что он был человеком и художником слова своего времени, своей эпохи, едва ли стоило.

Какие ассоциации вызывает у меня статья Е. Ермолина? Самые малоприятные: с памятным сакраментальным вопросом: «Чем вы занимались до 17-го года?!» (с поправкой на 1993-й); с недоброй памяти РАППовскими разносами писателей непролетарского происхождения и вообще тех, у кого биография «подкачала». А более всего такая критика напоминает мне сценку из деревенской жизни, когда на случайного путника с бешеным лаем набрасываются местные полканы, готовые вцепиться в живую плоть и разорвать чужака на части. (Для такой — согласен — грубоватой метафоры в статье тоже есть свои «подсказки». «Критик — как охотничья собака», — говорит Ермолин. Мимоходом клеймит «густопсовый художественный официоз»<sup>2</sup>. А про «волчару» мы уже слышали. Все сходится).

Е. Ермолин, как сообщает редколлегия журнала «Континент», окончил факультет журналистики МГУ. Ныне, насколько мне известно, он доктор искусствоведения, преподаватель университета в г. Ярославле. Хочется надеяться, что прежние, крайне нетерпимые взгляды и суждения его за протекшее время эволюционировали, стали более взвешенными.

Тенденцию перерастания интеллигентского ресентимента в крутой идеологизм тогда же, в конце 90-х, отметил С. С. Аверинцев. Хотя терминологию он применил иную, осудив «моралистическое диссидентское искусство, которое имело смысл в свое время, а ныне стало лишь искусством махать кулаками после драки»<sup>3</sup>. У Аверин-

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 348.

<sup>2</sup> Там же. С. 346, 348.

<sup>3</sup> Аверинцев С. С. Словарь против «лжи в алфавитном порядке» (запись беседы) / Аверинцев С. С. София — Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К. 2001. С. 432.

цева яростного неприятия советского строя ничуть не меньше, чем у кого-либо другого, но он — ученый, и как таковой предостерегает против идеологизма в принципе, будь он старый или самоновейший. «Размышляя над всем этим, невозможно не видеть того, что мы не могли видеть еще вчера — что советская и антисоветская пропаганда были противоположны отнюдь не по всем пунктам. И вовсе не все утверждения, характерные для той и другой стороны, суть истины в последней инстанции»<sup>1</sup>. Абстрактная приверженность демократическим ценностям и идеалам еще не спасает, напоминает Аверинцев, от соблазна самому превратиться в идейного тоталитариста. «Одним из самых несносных свойств тоталитарной идеологии была ее претензия всех судить, распекать и устраивать выволочку всей истории и всему миру. Увы, современная демократическая идеология тоже к этому склонна»<sup>2</sup>.

Так что же делать? Смириться? Опустить руки? Ничуть не бывало. Вот установка на будущее С. С. Аверинцева — сведущего, проницательного и достаточно непредвзятого, как видим, мыслителя: «Нам нужно как-то найти способ... избежать тотальной характеристики тоталитаризма, когда всю литературу того времени, даже Пастернака, объявляют тоталитаристской... Я думаю, что одна из наших задач — сохранить этическую перспективу, свободную от поверхностной морализации»<sup>3</sup>.

Именно так. Но это взгляд, направленный в перспективу. А нам еще приходится обращать свой взор в ретроспективу.

В том же 1990 г., когда Л. М. Баткиным были опубликованы «Конституционные идеи Андрея Сахарова», издательство «Московский рабочий» познакомило читателей со сборником историко-полемиических эссе, написанных Михаилом Сокольским и озаглавленных: «Неверная память. Герои и антигерои России»<sup>4</sup>. Две эти публикации не только совпали по времени, они родственны и по духу. Как сообщает автор в «Предисловии, которое обязательно следует прочитать», его эссе, в сущности, продукт диссидентского творчества (до перестройки некоторые из них распространялись в «самиздате»). И в целом они наглядно демонстрируют образ мыс-

---

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 430.

<sup>2</sup> Там же. С. 432.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: Сокольский М. М. Неверная память (Герои и антигерои России). М. 1990.

лей, чувств и устремлений того типа интеллигентов, который я обозначаю термином «позднесоветский гуманитарий».

С самого начала автор предупреждает, что его задача — лишь изменить устоявшуюся, ложную точку зрения на общеизвестные факты. Немаловажная деталь: упомянутые факты относятся к истории России, начиная с «рокового выбора 988 года»<sup>1</sup>, и роли православной церкви в процессе консолидации русских земель, в образовании и укреплении централизованного государства. По мнению автора книги, необходимо: 1) признать порочным, губительным весь этот исторический путь; 2) призвать к ответу русскую православную церковь, содействовавшую этому процессу; 3) изгнать из русского пантеона тех «псевдогероев», которые отрывали народ от его европейских корней, пресекали стремление к многоцветию, местной самостоятельности. В частности, следует объявить «позором русского исторического сознания, русской истории» князя Александра Невского, который в общественном плане «вне всякого сомнения, был национальным изменником»<sup>2</sup>; 4) переделать в новом, созвучном современности духе ментальность и психологию русского народа<sup>3</sup>. (Чем не преамбула к новой Конституции?)

Комментируя проект Сокольского, я не стану напоминать, что, когда речь заходит о духовных ценностях и святынях любого народа, надо «выбирать выражения». Я также не буду останавливаться на том, что в любой цивилизованной стране (не в пример России) за посягательство на целостность государства и открытую пропаганду сепаратизма можно попасть под суд и в конечном счете оказаться за решеткой. Я лишь обращаю внимание на несоответствие целей и средств пишущего. Задумывая «переоценку всех ценностей» в масштабах тысячелетней истории огромного государства, все-таки следовало опираться на проверенные научные факты, результаты архивных исследований, неопровержимые доказательства, а не на ничем не подтвержденную субъективную убежденность в правоте своей интерпретации. Самое шокирующее и ненавистное для Сокольского — «вошедшее в плоть и кровь представление, что в мире идей единственность как таковая нравственна, а множественность безнравственна»<sup>4</sup>. Торжествующий же дух демократии требует об-

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 114.

<sup>2</sup> Там же. С. 193.

<sup>3</sup> Там же. С. 4–5, 114–115, 124–125, 194–203.

<sup>4</sup> Там же. С. 125.

ратного. В сущности, это единственное основание его кредо (постмодернистское по духу).

Материал исторических эссе Сокольского специфичен этнографически, но в целом он пребывает в русле расхожих идей и представлений либеральной интеллигенции переломной поры. Если у автора книги и есть что-то особенное, свое, так это откровенный, предельный цинизм, особая «наглость» (в том смысле, о котором говорил А. Б. Чубайс).

М. Сокольский с гордостью называет себя «радикальным западником»<sup>1</sup>. Он мог этого и не говорить — ясно и так. «Я коренной москвич..., — при всем при том заявляет Сокольский. — Я вырос на московской культуре, она мне ближе всего на свете, поэтому смею назвать себя страстным патриотом своего родного города»<sup>2</sup>. (Книга выходит в московском издательстве, хотя и за счет средств автора; приходится сделать поклон в сторону первопрестольной). Но это не более чем фраза. Потому, что та же Москва, по его словам, есть «город-спрут, удавивший в мертвящих объятиях громадную страну с ее многоликими землями, городами, культурами»<sup>3</sup>. (От любви до ненависти, как известно, только один шаг). А еще — какой же патриот, если обустраивать Россию предполагается по испытанным западным лекалам, отвергая ее собственную историю, религию, духовных лидеров — «антигероев»?

Поскольку отечественный гуманитарий встал на почву новой, демократической идеологии, постольку у него возникла потребность переосмыслить, вернее — реинтерпретировать содержание культурных и художественных ценностей, созданных в имперскую советскую эпоху. Вот один из примеров того, как это делалось (да и сейчас, наверное, делается).

В. Дымшиц, как и его коллеги-единомышленники, не одобряет никаких империй из-за их антигуманности и антидемократизма. В круге его интересов, однако, оказывается не только советская империя, но и — британская. Есть почва для сравнения, и есть к тому конкретный повод: Дымшиц пишет предисловие к тому же стихов Редьярда Киплинга<sup>4</sup>. А Киплинг, как известно, — «бард британского империализма». Само отношение к проблеме империи и имперско-

<sup>1</sup> Там же. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: Дымшиц В. Редьярд Киплинг / Киплинг Р. Стихотворения. СПб. 1994.

сти у Дымшица более дистанцированное, спокойное, менее пафосное (чем, скажем, у Березкина). Он считает возможным, сравнивая британскую и советскую империи, находить у них черты общности, выражающиеся также в их литературе и искусстве. Более того, не боясь упреков в парадоксальности, он называет Киплинга — русским поэтом, так сказать, усыновленным Россией.

В чем же, по Дымшицу, состоит то общее, что роднит две указанные империи и их искусство? Это — воспевание героического Долга, с честью исполняемого людьми — «героическими винтиками». Конечно, о подлинном героизме и высотах духа тут не может быть и речи; по сути, это только приземленное неоязычество. Для «человека с ружьем» — британского или советского, все равно — «есть только безличный Закон — Закон стаи, племени, полка, империи, века»<sup>1</sup>. «Для него нет свободы воли, свободы морального выбора между добром и злом»<sup>2</sup>. На этом основании, по Дымшицу, возникли и баллады Киплинга, и советские бардовские песни (Высоцкого, Галича, Алешковского и др., испытавших его влияние). Впрочем, отмечены и отличия. «У каждой империи свой символ и свой источник вдохновения: у Британской — колониальная казарма, у Советской — лагерный барак, там — солдатская песня, здесь — блатная»<sup>3</sup>.

От таких широкомасштабных обобщений, делаемых на столь узкой и, по существу, бездоказательной основе, нормальному, не искушенному в «пиитических вольностях» человеку становится как-то не по себе. Можно ли многообразное, многоликое человеческое содержание целой эпохи (или эпох) свести к одному-единственному слогану и одному-единственному жанру? Вправе ли мы утверждать, что, как предполагает Дымшиц, миллионы советских людей, взявших в руки оружие и победивших фашизм, еще не доросли до свободы выбора между добром и злом, «не ведали, что творят» и, по существу, шли в бой лишь под воздействием чувства стайности, стадности? Не подобные ли «интерпретации» стали причиной учреждения Комиссии по противодействию фальсификации истории при Президенте Российской Федерации...

Главное, что привлекает Дымшица в судьбе империй, о чем он пишет с искренней проникновенностью, — это их закат, крушение, агония. Этими настроениями, а не чем-либо иным, близок ему, с

<sup>1</sup> Указ. соч. С. 19.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

одной стороны, Киплинг, а с другой — наши барды предперестроечных и перестроечных лет. Ведь «теперь... последняя империя вроде бы пала»<sup>1</sup>.

Однако остается вопрос: как быть с «политически-реакционными, имперскими, антигуманными» взглядами Киплинга? Ведь он — «колонизатор, солдафон и имперец»<sup>2</sup>, из-за чего стал в английской литературе персоной *non grata*. Болезненный, чуть ли не провокационный вопрос разрешен, однако, на удивление просто: «Наше время простило Киплингу его взгляды за хорошие стихи, а эти взгляды — во многом плод его эпохи и биографии»<sup>3</sup>. Как хорошо, что этого не слышит Е. Ермолин: он бы таких уступок «вчерашним» не потерпел. Ведь так, чего доброго, очередь дойдет и до Валентина Катаева: и ему в свой час «объявят амнистию»?

И все же некоторое смягчение традиционного демократического ригоризма у В. Дымшица нельзя было не заметить. Что я и попытался зафиксировать.

Особую изобретательность в реинтерпретации произведений советского искусства с позиций новой, демократической парадигмы проявил культуролог В. П. Руднев. В начале уже 2000 годов он задумал вернуться «в машине времени» к началу 70-х, а точнее — к 1973 году, когда на экраны вышел знаменитый советский телесериал «Семнадцать мгновений весны» (постановка Т. Лиозновой, сценарий Ю. Семенова, в главной роли Вяч. Тихонов). О чем этот телефильм — о подвиге разведчика, действующего во время Отечественной войны в глубоком тылу врага и в его обличье? Нет, Руднев радикально обновляет эту старую и якобы ложную трактовку. Согласно ей, «мотивы патриотизма уходят на второй план»<sup>4</sup>, на первый же план выступают либидозные комплексы персонажей гомосексуального характера. Но это — не моя тема. Меня интересует рудневское переосмысление образа главного героя, произведенное в новом идеологическом и социально-психологическом ключе.

«Можно сказать, — пишет Руднев, — что это фильм о трагедии русской внутренней эмиграции»<sup>5</sup>. Исаев-Штирлиц, рассуждает он, слишком долго жил среди чужих, он уже забыл о своей Роди-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

<sup>4</sup> Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001.

<sup>5</sup> Там же. С. 399.

не — СССР, России и врос в чужеземную, фашистскую, эсэсовскую среду. Он потерял свою идентичность и духовно сломен. Нечто подобное пережил рядовой советский диссидент, уже отчаявшийся дожидаться прихода демократии и согласившийся стать лояльным к советской власти. «Кажется, именно такой, сложно-амбивалентной, диалектически неразрешимой была позиция русской внутренней эмиграции летом 1973 года»<sup>1</sup>. И Тихонов — Штирлиц рельефно выразил этот социально-психологический комплекс.

На это идеологическое сальто-мортале сам актер, наверное, бросил бы свое ироничное: «Лихо!» Где доказательства в пользу столь оригинальной трактовки? Как и в случае с историческими манипуляциями М. Сокольского, их нет. Опять — просто новая точка зрения на общеизвестное. Новый ракурс видения.

На тот случай, если вы все же придерживаетесь «традиционной» патриотической трактовки образа Исаева — Штирлица, Руднев готов перевербовать вас (в духе Мюллера — «за пять минут»), предъявив вашему кумиру свой, убийственный счет. Как известно, 6 августа 1945 г. США по приказу президента Трумэна сбросили на японский город Хиросиму первую атомную бомбу. А «изначальным виновником этой смертоносной акции» был — кто бы вы думали? — ваш советский патриот Штирлиц. Почему же? Внимательно следите за... логикой интерпретатора. Задача Штирлица, как вы помните, состояла в том, чтобы не дать Гиммлеру договориться с американцами за спиной у русских. «Следствием реализации штирлицевского проекта... стала невозможность занятия американцами Европы, то есть подлинного освобождения ее от нацизма и вынужденная необходимость делить Европу с большевиками. Если бы Штирлицу не удалось сорвать переговоры Вольфа с Даллесом в Берне и американцы заняли бы всю Европу, то им не нужно было бы для устрашения дядюшки Джо сбрасывать бомбу на Хиросиму»<sup>2</sup>. Вот уж действительно — «лихо!»

Переиграть заново реальный ход истории, отомстить — пусть виртуально — ненавистному режиму, это и есть то, что Ницше и Шелер называли «ресентимент», а Аверинцев — «моралистическим диссидентским искусством».

Надлом империи заявил о себе не только как кризис советских идеологических, политических, социально-экономических

<sup>1</sup> Там же. С. 405.

<sup>2</sup> Там же. С. 404.

структур, но нередко и как душевный слом самого человека. Причем именно сторонника нового миропорядка, не сумевшего, однако, свести счеты с самим собой прежним. Такая судьба постигла, например, известных писателей Василя Быкова и Виктора Астафьева. Да и не их одних. Обескураживающий факт: два незаурядных мастера художественного воплощения трагических тем в советской литературе с переходом к новой мировоззренческой парадигме не смогли достойно реализовать свой дар в новой реальности. Случайность? Едва ли.

О постперестроечной судьбе народного писателя Белоруссии Василя Быкова поведал известный историк Рой Медведев в своей статье «Русский язык на просторах СНГ»<sup>1</sup>. В.Быков в последний период своей жизни стал ярким националистом, одним из лидеров БНФ (Белорусского народного фронта), который на президентских выборах потерпел сокрушительное поражение. Быков заявил себя противником союза Белоруссии и России, якобы реанимирующего советскую имперскость. «Свою последнюю повесть “Час шакалов” — яростный памфлет против Лукашенко и самих белорусов — Василь Быков написал за границей в 1998 г. ... Он умер в возрасте 79 лет, находясь в состоянии тяжелой депрессии»<sup>2</sup>. Трагический парадокс: воин, с оружием в руках завоевывавший Победу, отказался от нее; писатель, воспевавший бессмертный подвиг партизан и всего белорусского народа, фактически изменил своим прежним литературным героям. Быков отвернулся от своих фронтовых товарищей, разорвал дружеские отношения с писателями России.

Р. Медведев в связи с темой русского языка упоминает также Чингиза Айтматова. Его судьба сложилась более счастливо. Он стал дипломатом, послом суверенного Кыргызстана в демократических странах Европы. Но трагическая тема в его творчестве, когда-то прозвучавшая так мощно и вместе с тем лирично, прервалась, его слово о трагедиях новой, наступившей эпохи мы так и не услышали.

Виктор Астафьев попытался возделывать ту же ниву, но по-новому, однако потерпел неудачу. Его роман «Прокляты и убиты» (Книга первая «Чертова яма») продемонстрировал лишь крайнюю степень ресентимента, мстительности по отношению к советскому

<sup>1</sup> См.: *Медведев Р.* Русский язык на просторах СНГ. К постановке проблемы // Свободная мысль — XXI, 2005. № 12.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 69.



военному прошлому. Кто усомнится в этом, пусть разыщет и прочтет старую (1995 г.) рецензию талантливого критика Игоря Дедкова на этот роман, не без сарказма озаглавленную: «Объявление вины и назначение казни»<sup>1</sup>. «Почему бы не определить “Чертову яму” как физиологический очерк красноармейской казармы по состоянию на осень-зиму 1942–43 года, — пишет критик, — и это будет не самое приблизительное из определений»<sup>2</sup>. «Да, да, разумеется, страна наша — чертова яма. (Кто припечатает эту страну покрепче, тот молодец)»<sup>3</sup>.

Мстительная озлобленность художника — даже небеспричинная, небезосновательная — сразу сужает кругозор, упрощает (или, лучше сказать, уплощает) его мировидение. В лучшем случае она может породить хлесткую публицистику, язвительный памфлет, пламенную сатиру, наконец. Но эпические и трагические события и жанры художнику, впадшему в ресентимент, уже вряд ли покорятся. Писателю-трагику нужны совсем иные художнические качества: незаурядное историческое чутье, погружение в глубины жизни, в ее нюансы, парадоксы, в потаенные переплетения полярных тенденций. Ему необходима особая широта ума и души, особая чуткость сердца. Всего этого у вышеназванных мастеров трагической темы, взявшихся за перо в ситуации общественного надлома и перелома, либо вовсе не нашлось, либо просто-напросто не хватило.

Вот таким получился у меня коллективный, собирательный социально-психологический портрет позднесоветского гуманиitaria — архитектора и отчасти также устроителя нового миропорядка. Что и говорить, портрет так себе, особой приязни и вдохновения не вызывает. В таких случаях говорят: «На зеркало неча пенять, коли...».

И все же мне не хотелось бы завершать свою статью на минорной ноте. Ранее я уже говорил, да и отдельными примерами подтверждал, что, к счастью, далеко не вся гуманитарная интеллигенция может быть причислена к обрисованному выше типу. Есть в ее рядах и иные, более трезвые силы, есть по-другому, более глубоко и последовательно мыслящие ее представители и целые группы.

---

<sup>1</sup> См.: Дедков И. Объявление вины и назначение казни. Люди 30–40-х годов перед судом поздней военной прозы / Дедков И. А. Любить? Ненавидеть? Что еще?... / Заметки о литературе, истории и нашей быстротекущей абсурдной жизни. М.: ИЦ «АИРО — XX», 1995.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 115.

<sup>3</sup> Там же. С. 114.

К ним относится, насколько я могу судить, литературовед А. Л. Штейн, издавший в 2002 г. брошюру под названием «Дон Кихот — вечный спутник человечества»<sup>1</sup>. Дойдя до последней страницы, до заключительного абзаца этой брошюры, я поймал себя на том, что автор выражает и некоторые мои мысли.

Приведу этот абзац полностью.

«Многие наши так называемые “демократы”, люди умные и благородные, искренне ратовали за ослабление государственной опеки, за свободу личности, индивидуальную инициативу. Но когда мы видим на московских вокзалах мальчишек 10–12 лет, просящих милостыню или спящих на вокзальных лавках, мы убеждаемся, что благородные намерения этих демократов обернулись не только комическими, но и весьма серьезными и даже трагическими последствиями. Восхищайтесь благородством Дон Кихота, цените его ум и бескорыстие, будьте столь же бескорыстными, как он, но не надо быть Дон Кихотами. Надо обеими ногами стоять на земле, иметь такт жизни и понимать, к чему ведут те или иные, даже самые, казалось бы, благородные действия. Этому, между прочим, и учит нас великий роман Сервантеса»<sup>2</sup>.

Если есть и такие гуманитарии — значит, я не одинок в сегодняшнем разобщенном, неустроенном мире.

2010

## Ф. НИЦШЕ О ПИРАМИДЕ КУЛЬТУРЫ: ОТ ПОДНОЖЬЯ К ВЕРШИНЕ И ОБРАТНО<sup>3</sup>

Говоря о культурном значении провинции вообще, и современной российской провинции в частности, легко сбиться на банальность и мелодраматизм. Ведь то, что высшие культурные достижения и их творцы рассредоточены по всей нашей обширной стране, что столичное цветение постоянно подпитывается соками от разветвленных корней своих — бесспорная истина; каждому под силу подтвердить её какими-нибудь примерами, а их — множество, один другого нагляднее и трогательнее. Но не лучше ли вместо того, чтобы умиляться и доказывать давно доказанное, перевести разговор в

<sup>1</sup> См.: Штейн А. Л. Дон Кихот — вечный спутник человечества. М. 2002.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 93.

<sup>3</sup> Текст выступления на IX научной конференции «Методология исследования истории, экономики и культуры Российской провинции». Кострома, 18–19 мая 2001 г.

проблемное русло? Сделать это можно по-разному. В частности, путем переноса акцента в словосочетании «культурное значение провинции» с последнего слова на первое. Задумаемся над тем, какие принципиальные задачи стоят перед отечественной культурой (что требует, в свою очередь, понимания её современного состояния и особенностей). А отсюда станет ясно и то, какой вклад в их разрешение может и должна внести провинциальная часть или подсистема культуры России.

Ставя во главу угла понятие культуры, следует для начала дать ему определение. Примем в качестве рабочего определения такую формулировку: культура — это система высших достижений творческой деятельности человека (общества, человечества), передаваемых от индивида к индивиду, от поколения к поколению посредством небиологической, социально-духовной коммуникации; достижений, создающих нить преемственности в человеческой истории, а также составляющих исходную базу для дальнейшего развития творчески-преобразующей деятельности людей. Разумеется, данное общее определение требует разворачивания, конкретизации, начиная с подразделения на культуру материальную и духовную, и т. д. Нас здесь в первую очередь будет интересовать духовная культура, взятая во всем многообразии её особых сфер (искусство, религия, мораль, наука и пр.) и базисных составляющих (язык, фольклорно-образный фонд, строй мыслей и чувств, преобладающих в данном обществе).

Мы полагаем, что уяснению принципиально-важных и насущных задач отечественной культуры сегодняшнего дня может способствовать обращение к наследию Фридриха Ницше (1844–1900; творческий путь философа завершается 1888-м годом; далее — срыв в душевную болезнь).

Но насколько авторитетен автор «Заратустры» и «Антихриста» для деятелей русской культуры, христианско-православной в своих корнях и основе, в своей преобладающей части? Вопрос резонный и непростой. Творчество Ницше стало известным в России с начала 90-х годов XIX века. Ознакомительный этап был очень краток, за ним последовал период интенсивнейшего критического осмысления его идей. И с кем его сопоставляли? С властителями дум тогдашней русской интеллигенции (по сути, они и наши современники) — Ф. М. Достоевским, Л. Н. Толстым. Это говорит о многом. Не всё бесспорно, не всё приемлемо для нас в идейном наследии

каждого из этих трех гигантов (в том числе и в вопросах веры), но нельзя не признать, что все они с огромной силой выразили боли и устремления своего времени, а также предчувствия грядущего. Не только Ницше повлиял на философскую и художественную мысль России; она также (хотя бы в лице Достоевского и Л. Толстого) оказала на него своё воздействие. Как выяснилось, Ницше уловил и запечатлел глубинные тенденции не только западноевропейской культуры, но и восточноевропейской, евразийской — по крайней мере отчасти. Неудивительно поэтому, что в России нашлись свои «ницшеанцы до и без Ницше»: М. Ю. Лермонтов, К. Н. Леонтьев и некоторые другие. Ницше, таким образом, не был совершенно чуждым России. Вступив с ним в активный диалог, плеяда виднейших отечественных деятелей «Серебряного века» фактически приняла его в свой круг. Уже этим оправдано обращение к наследию Ницше в наши дни, на новом порубежье истории.

Основную, системообразующую идею всего ницшевского творчества датский критик Георг Брандес определил как «аристократический радикализм». И сам философ с энтузиазмом одобрил такое определение<sup>1</sup>. Но, думается, на разных частях его творческого наследия идея эта сказалась по-разному. Наиболее непосредственно — в его социально-политических взглядах, в философии же культуры — более опосредованно. Причем, центр тяжести всего ницшевского учения по мнению многих (Томаса Манна, например), да и самого Ницше, находился именно в теории культуры. «Вместо «общества», — писал он, — *культурный комплекс* — как предмет моего главного интереса (как бы некоторое целое, соотносительное в своих частях)»<sup>2</sup>. К этой-то части и обращали по преимуществу свои взоры деятели «Серебряного века». Сто с лишним лет тому назад они создали традицию усвоения и использования ряда узловых культурно-философских идей Ницше вне прямой связи с главным мировоззренческим пафосом его учения, т. е. в переосмысленном виде.

Вот почему обращение к ницшевскому наследию в обрисованном выше проблемном контексте представляется нам правомерным и целесообразным. Это — обращение к идеям выдающегося культурфилософа Европы в масштабе двух последних столетий, чрезвычайно чуткого к назревающим тектоническим сдвигам в этой

<sup>1</sup> «Речь не о книгах, а о жизни...» Переписка Ф. Ницше с Г. Келлером, Г. Брандесом и А. Стриндбергом // Новый мир, 1999, № 4. С. 137, 138.

<sup>2</sup> *Ницше Ф.* Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. М. 1994. С. 216.

области, равно как и к предполагаемым, самым отдаленным их последствиям.

\* \* \*

В системе понятий ницшевской «философии жизни» важное место занимает понятие «сила». Чаще всего оно встречается в категориальной цепи «сила — воля к власти — господство/подчинение» и т. д., т. е. ему придается антропологическое и социально-политическое звучание. Но сила — это еще и возможность «производить работу», оказывать мощное воздействие на всё окружающее. Силу можно накапливать и потом расходовать — постепенно или сравнительно быстро.

В этих энергетических по своей природе терминах могут быть интерпретированы, согласно Ницше, и многие процессы в культуре. Так, гений есть сила, накопленная в течение долгого времени, благодаря преемственности ряда поколений. И он же — вспышка, щедрое расходование себя, хотя, может быть, и бесполезное для других, для окружения. Аналог гения — «великое время».

Однако и у того, и у другого есть неотвязная, грозная тень: призрак упадка, декаданса. На пике могущества и величия, сразу за ним может начаться падение, вырождение. Поэтому не следует упиваться могуществом, периодом расцвета. Надо неустанно работать на будущее, накапливать энергию для грядущих взлетов. И активно противодействовать подстерегающей опасности декаданса. (Всё это, кстати сказать, умела и умеет делать российская культурная провинция).

Главная цель устремлений Ницше — высокая культура; он озабочен перспективой её снижения, тем более — злонамеренной подмены культуры подлинной её суррогатами.

О том, что Ницше подверг острой критике либерально-демократические начала общественного развития, противопоставив им жестко-иерархическую организацию социума, всем хорошо известно. Однако у такого противопоставления есть культурфилософский аспект, заслуживающий особого внимания. Можно не разделять социально-политические установки Ницше, но нельзя не признать, что он с большой проницательностью выявляет негативные проявления, сопутствующие процессам демократизации, в том числе и в области культуры.

Что означает столь излюбленный массой «истощённых», «слабых» принцип свободы в культуре? — спрашивает Ницше. Когда его понимают как свободу от любых ограничений (и особенно — от самоограничений), он становится деструктивным началом, дорогой к декадансу. Такая абсолютная свобода есть возможность ускоренно тратить, расточать накопленное ранее, но не созидать, не умножать подлинные ценности. Необходимыми внутренними формами организации культуры, плодотворно развивающейся, являются, по Ницше, авторитет, традиция, цепь поколений, ответственность перед будущим. Ницше знает, что для многих любителей безбрежной свободы все перечисленные понятия — «узда», но такую узду он считает желательной и благотворной. Есть и такие, любители свободы, пишет он, «для кого никакая узда не была бы слишком строгой — это имеет место in politics, это имеет место в искусстве» [II, 617]<sup>1</sup>. (И разве, заметим из нашего сегодня, он не прав?).

Для эффективного накопления сил культуре нужны также внешние формы организации. Среди них особая роль принадлежит государству. Сопоставляя культуру и политику, Ницше отдает приоритет первой. Главным «остается культура» [II, 591]. Но, подвергая жестокой критике определенные типы государства (в частности, Германскую империю времен Бисмарка), он высоко ценит Римскую империю — «великую организацию общества» [II, 687], колыбель (наряду с Грецией) европейской культуры. И вообще — тот тип государства, который служит «теплицей» для «сильной породы людей» [II, 615]. Только государство, создающее условия для развития высшей культуры, оправдано в его глазах.

Всё подлинно высокое в культуре является, согласно Ницше, унаследованным и привитым, т. е. сформированным эволюционно, преемственно при воздействии определенных внешних форм организации. Вместе с тем, предвидя опасность трактовки внешних воздействий в духе механицизма, он вводит еще один важный постулат: принцип органичности развития подлинной культуры.

Главный предмет ницшевских забот, как уже говорилось, — высокая культура. Истинно же высоким в ней может быть признано, по его убеждению, только то, что самостоятельно и прочно усвоено в естественном процессе жизни. Остальное — только суррогат. И тем

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на тексты Ницше даются по изданию: *Ницше Ф. Сочинения*. В 2-х тт. М.: Мысль, 1990. В скобках римские цифры означают номер тома, арабские — соответствующие страницы.

более выпадает из сферы подлинной культуры то, что просто приобретено в собственность по законам рынка.

Пример того, что может дать провинция в плане культурной «органики», был известен ему по собственному опыту — знаменитая Пфорта, воспитанником которой был и он сам. Превосходную характеристику этой «ученой школы», расположенной в старинном монастыре близ г. Наумбурга, нам оставил Ф. Ф. Зелинский<sup>1</sup>. Пфорта представляла собой, по существу, интернат для одаренных детей, которые выходили из стен школы с прекрасным знанием древних языков и всего филологического цикла наук; по объему специальных знаний они стояли на уровне университетских студентов-филологов. Для самого Ницше самым примечательным в Пфортке были знающие, высокоавторитетные педагоги. «По личностям» их, писал он впоследствии, «я себе составлял суждение об их науке». Это были «люди со свободным взором и свежим стремлением...»<sup>2</sup>.

С высоты представлений об органичности овладения культурой Ницше подвергал резкой критике педагогические методы, восторжествовавшие в немецких университетах его времени. «Чудовищный объем наук», преподаваемых в них, не позволял проявиться и развиться наиболее одаренным, глубоким натурам. Дух утилитаризма, прагматизма, пронизывающий весь учебный процесс, порождал атмосферу всеобщей торопливости, гонки, спешки и в целом вел к обездушиванию высшего образования. Вместо органичного усвоения культуры торжествовала «дрессировка». Вместо полноценных деятелей культуры государство, общество получали массу сноровистых ремесленников, посредственностей, которые затем сами становились орудием понижения уровня культуры.

Ницше доказывает, что прямое духовное воздействие на воспитуемых (то, что К. Маркс где-то назвал «обработкой людей людьми») не может быть признано адекватным и эффективным методом культурного воспитания. Как показывает пример Древней Греции, воспитывать должны не только слово и дух, но и предметы материальной среды, вся окружающая обстановка. У греков устремленность к определенным культурным целям пронизывала весь процесс, всю организацию их жизни. И только поэтому они смогли выработать тип воистину красивого человека и утвердить в жизни

<sup>1</sup> Зелинский Ф. Ницше и античность // *Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху*. М. 1994. С. 8–9.

<sup>2</sup> Цит. по: Зелинский Ф. Ницше и античность С. 9.

высокую духовность. Начинать воспитание надо, считает Ницше, с материальных предпосылок желаемых духовных результатов, а не с непосредственного форсирования духовных процессов. Духовное устремление сначала должно материализоваться во всем строе жизни, человеческого быта, и только через ряд поколений систематическое воздействие телесного характера перельется в духовную сферу. Такой переход, перелив будет органичным, следовательно — формирующим действительно высшую культуру.

Что касается духовной стороны воспитания, то ей Ницше тоже воздает должное — на своем месте, с учетом всего жизненного контекста. Главным предусловием культурного воспитания философ считал наличие достойных воспитателей. Именно с крайней малочисленностью таковых он связывал упадок современной ему немецкой культуры. Воспитатели юношества сами должны быть воспитаны — прежде всего в духе самоценности (а не служебности) культуры. «Высшие» суть камертон культуры, её эталонное воплощение для других; их нисхождение с достигнутого уровня должно стать невозможным, немислимым.

В делах духа необходима, по Ницше, «серьезность». В качестве синонимов последней называются также «глубина», «страсть». Создание атмосферы серьезности в культуре — дело воспитателей, их призвание (хотя лучшие из них избегают патетики этого слова). Если пафос серьезности выветривается, исчезает — это недобрый знак. Большинству современных Ницше немецких культурных деятелей недостает, по его словам, «страсти в этих вещах, они *не страдают*». «Нужно вблизи увидеть роковое, больше того — нужно пережить его на себе, почти дойти до гибели, чтобы с ним уже не шутить более...» [II, 637]. Серьезность такого рода как небо от земли отличается от ложной многозначительности филистеров от культуры. Подлинная серьезность, однако, — не антипод «веселости»; они совместимы, и как раз такое сочетание Ницше считает подходящим, характерным для себя.

Перед воспитателями высшей культуры стоит триединая задача: «научить смотреть», «мыслить», а также «говорить и писать». Второе и третье расшифровать нетрудно, они означают: довести тонкость и гибкость мышления до степени искусства; то же самое — применительно к формам выражения духовного содержания. Но что значит — «научить(ся) смотреть»? За этим образным выражением скрывается принципиальное требование Ницше: преодолеть элемен-



тарный уровень реагирования индивида на внешние впечатления, по типу «стимул — реакция». На языке XX–XXI веков это может быть высказано так: преодолеть поверхностность, обманчивую самоочевидность во взгляде на вещи, тем более — конъюнктурность и ангажированность, однобокость идеологизма. Такой тип реагирования философ считал уделом лишь низших, примитивных натур. Подлинное «умение смотреть» предполагает взвешенную неторопливость в суждениях зрелого человека; способность быть недоверчивым ко всему ходячему, «само собой разумеющемуся»; желание и умение воспринимать объект в его многогранности, объемно; жажду проникновения в скрытую глубину предмета.

Надо ли специально подчеркивать, насколько злободневен этот культурный завет Ницше в наши дни, во времена невиданно острых идеологических противостояний и самого широкого манипулирования общественным сознанием? И все ли подвигающиеся на ниве отечественного просвещения, воспитания, искусства и т. д. удержались поныне — с точки зрения прилагаемого здесь критерия — на уровне высшей культуры, да и культуры вообще?

Становится ясно, какой глубокий и даже пророческий смысл вложил Ницше в свой выстраданный афоризм: «Нужны воспитатели, которые *сами воспитаны*, превосходящие других, аристократы духа, доказывающие это каждую минуту, доказывающие это и словом и молчанием, зрелые, ставшие *сладкими* культуры, — а не ученые олухи...» и т. д. [II, 591–592]. Будем честны перед собой: потребность в *таких* воспитателях в наши дни ничуть не меньше, чем во времена «Сумерек идолов», — если не больше.

И все же, озабоченный высшим слоем духовности, кругом самых одаренных человеческих индивидов, Ницше отдает себе отчет в том, что на них работает обширное, многосоставное целое, которое и есть культура в широком её понимании. Лучшие, творчески наиболее продуктивные — её цвет, но цветы засохли бы, не будь у этого древа кроны, ствола, корней. «Высокая культура — это пирамида: она может стоять только на широком основании...» [II, 686]. Ему приходится определить свое отношение не только к «первым» по рангу («сильным духом»), но и ко «вторым» («сильным мускулами и темпераментом»), а также и к «третьим» — большинству, состоящему из посредственностей («интеллигентным машинам»). Отпечатком элитарности, который несет на себе эта классификация, можно пренебречь; главное заключается в признании функциональной

необходимости всех трех этажей пирамиды, каждого культурного слоя. «Вторые» являются подручными, подмастерьями у «первых», «это исполнители сильных духом, их ближайшая среда» [II, 685]. Но для производства немногих одаренных необходима и масса вполне ординарных тружеников культуры; более того: «исключительный человек относится к посредственным бережнее, чем к себе и себе подобным...» [II, 686].

Особенность ницшевского подхода (для нас неприемлемая) состоит в том, что свое разделение деятелей культуры по рангам он считает заданным биологически и потому жестко фиксированным (как при кастовом делении общества). В действительности же одаренность проявляется весьма вариативно, в различных сочетаниях и на разных этажах культуры. Так, известны выдающиеся педагоги — мастера художественного образования и воспитания, которые сами значительных живописных, музыкальных и т. п. творений не создали. Далее, ранжирование в культуре и искусстве — кто кого одареннее, кто солист, а кто всего лишь участник массовки — достаточно условно и субъективно. Истинность ранжирования трудно подтвердить *a priori*, скорее она обнаруживается *a posteriori*.

Но ясно одно: культура — пирамида, её строение предполагает многосложную дифференциацию функций, ролей участников культурного процесса. И в этом сложно организованном целом есть место индивидуальностям самого разного характера, творческой направленности и калибра.

\* \* \*

Центр (центры) и провинция включены в единое пространство культуры, составляя лишь особые его зоны, специфицированные по их роли, функциям. Объективные различия между центром и периферией определяют нетождественность условий и возможностей культурного развития в столицах и «на местах». Не вполне одинаковыми оказываются, естественно, также пути и формы такого развития. Но о каких-то решающих преимуществах для той или другой стороны говорить не приходится. Ибо уязвимость в одном отношении в конце концов всегда компенсируется превосходством в чем-либо другом. Главное же заключается в том, что и центры, и периферия решают (призваны решать) общие для них кардинальные задачи культурного порядка. Следовательно, и

оценка достигнутых результатов должна осуществляться по единому критерию — их реальному вкладу в решение общих задач. Каковы эти задачи в сегодняшней России, мы попытались конкретизировать, размышляя над некоторыми небезынтересными страницами ницшевского культурфилософского наследия.

В заключение обратим внимание еще на один момент, последний по порядку, но не по значению. Различные национальные культуры отличаются друг от друга, констатирует Ницше, по степени своего приобщения к духовности высшего порядка. Развиваясь, они как бы борются за право быть первыми в духовной сфере. Немецкая культура, говорит он, все более понижает свой уровень. Зато Франция в культурном отношении заметно выросла и выходит на первые роли в Европе. «Уже нынче много новой серьезности, много новой *страсти* духа перекочевало в Париж... почти все психологические и художественные вопросы трактуются там несравненно тоньше и основательнее, чем в Германии...» [II, 591].

Казалось бы, какое до этого дело Ницше, давно презревшему национальные разграничения и перешедшего на позиции «европеизма»? И все же он не может скрыть досады по поводу деградации «страны философов». Видимо, какая-то доля патриотизма в его душе все-таки сохранилась. Нация, выпустившая из своих рук факел духовного максимализма, становится второстепенной, второразрядной. В сущности, она превращается в *духовную провинцию* — на сей раз с однозначно негативным смысловым наполнением этого термина. К такой провинции Ницше беспощаден.

Духовный провинциализм — едва ли не самая большая беда из тех, которые подстерегают страну, допускающую спад настоящей культуры, согласную довольствоваться лишь её суррогатами.

2001

## Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О СВЯЗИ ПСИХИЧЕСКОЙ НОРМЫ И ПАТОЛОГИИ

Дмитрий Николаевич Овсяннико-Куликовский (1853–1920) — выдающийся ученый России и Украины, публицист и деятель практической журналистики (с 1913 по 1918 г. соредатор журнала «Вестник Европы»). Образование получил на историко-филологическом факультете сначала Петербургского, а затем Одесского (Новорос-

сийского) университетов. Первоначальную основу его научных исследований составила лингвистика. В круг интересов Овсяннико-Куликовского входили как древние — санскрит, греческий, латынь, древнееврейский, так и новые языки (славянские в частности). Практические занятия и серьезные теоретические штудии талантливого полиглота с самого начала сопровождались погружением в архаику человеческой мысли и чувства, в археологию мифов, древних религиозных культов и т. п. Таков был его излюбленный комплекс исследовательских проблем.

Со временем центр тяжести научной деятельности Овсяннико-Куликовского переместился в область истории русской литературы и общественной мысли XIX — начала XX веков, которую он изучал преимущественно в психологическом ракурсе, с использованием методологии и понятийного арсенала психологической науки. Значительная часть творческой деятельности ученого была связана с Харьковским университетом. Здесь он познакомился и стал сотрудничать с другим выдающимся ученым-филологом — А. А. Потебней, став «потебнианцем»; участвовал в создании серии сборников «Вопросы теории и психологии творчества»; разработал своеобразную концепцию художественного творчества. Даже сегодня, в начале XXI века, Овсяннико-Куликовский наиболее известен как представитель знаменитой «харьковской школы» — психологического направления в русском литературоведении рубежа XIX–XX веков, с А. А. Потебней во главе<sup>1</sup>.

Однако с течением времени становится все очевиднее, что научное наследие Овсяннико-Куликовского значительно шире и многогранней, чем было признано до сих пор. Овсяннико-Куликовский — потебнианец, это так; но после смерти Александра Афанасьевича, последовавшей в 1891 году, его ближайший сподвижник продолжал трудиться в науке еще почти три десятилетия. Думается, плоды этих его трудов имеют и вполне самостоятельное значение.

Как крупный языковед, литературовед и теоретик искусства, Овсяннико-Куликовский по праву представлен в авторитетных современных энциклопедических изданиях. Этим важнейшим раз-

---

<sup>1</sup> См., в частности: *Бойко М. Н.* Психологическое направление в русской академической науке XIX в. (А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский) / Проблемы методологии современного искусствоведения. М.: Наука, 1989; *Сухих С. И.* Психологическое литературоведение Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород, 2001.

делам его наследия посвящена более или менее обширная литература. В то же время вклад ученого в науку как психолога еще не оценен по достоинству и не изучен в достаточной степени. Овсяннико-Куликовский являлся психологом не по специальному образованию, а по призванию. Сначала это был, вспоминал сам ученый, «натуральный психологизм» — некая безотчетная установка исследовательского мышления, и только. Затем, в 80-е годы, он «с жадным любопытством набросился на психологическую и отчасти психиатрическую литературу», где «интеллектуально чувствовал себя «дома», в своей сфере»<sup>1</sup>. Благодаря многолетнему упорному самообразованию ученый стал квалифицированным специалистом и в данной области. Становление Овсяннико-Куликовского как психолога завершилось на рубеже 80-х и 90-х годов XIX века. Теперь он сознательно сконцентрировал все свои усилия на проблемах психологии языка, мышления и творчества.

В лице Д. Н. Овсяннико-Куликовского мы имеем также культуролога с необычайно широким полем зрения, культуролога-энциклопедиста. Им была разработана оригинальная, интересная концепция культурной эволюции человечества за весь период его существования, с прогнозом на будущее. Тем самым он выступил в роли уже не просто культуролога, но — культурфилософа. И явной несправедливостью выглядит тот факт, что в недавно изданной двухтомной отечественной энциклопедии «Культурология. XX век» (СПб, 1998) Овсяннико-Куликовскому — почетному академику Петербургской Академии наук — не нашлось места.

Современные отечественные философские энциклопедии пока что обходят молчанием имя известного ученого. Кстати сказать, Овсяннико-Куликовский испытал значительное влияние позитивизма (хотя нередко успешно преодолевал его); термины «философия», «философская постановка вопроса» и т. п. он не жаловал. Но это не помешало профессору МГУ П. В. Алексееву включить его имя в словник своего энциклопедического труда «Философы России XIX–XX столетий»<sup>2</sup>. Это — добрый знак, хорошая заявка на будущее. На наш взгляд, есть веские основания для того, чтобы наследием этого крупного ученого-мыслителя заинтересовались и философы. Ведь

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. В 2-х тт. Т. 2. М. 1989. С. 328.

<sup>2</sup> См.: Алексеев П. В. Философы России XIX–XX столетий. Биографии, идеи, труды. 4-е изд. М. 2002.

речь идет о незаурядном культурфилософе, историке общественной мысли России, представителе теоретического искусствознания и др.

Проблема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, относится к наименее изученной части наследия нашего выдающегося соотечественника. Осветить ее представляется тем более уместным и необходимым, что связь психической нормы и патологии стала своеобразной *idée fixe* всего научного творчества Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

Понятиям «норма» и «патология» ученый придает прежде всего медицинский, так сказать, общевитальный смысл. Норма — синоним здоровья, равновесия всех жизненных процессов в организме; патология — синоним болезни, деструкции, дисгармонии. Но часто Овсяннико-Куликовский использует указанные термины в более узком и специфическом смысле, говоря о душевном здоровье и душевных болезнях. То есть переводит вопрос в плоскость психологии, психопатологии и психиатрии.

Ученые-специалисты уже давно обратили внимание на то, что между нормальной психикой и психикой патологической нет непреодолимой грани, что между ними существуют внутренние переходы, внутренняя связь. Так, психиатр С. А. Суханов в заключении к своей книге «Патологические характеры» (эта книга была известна Овсяннико-Куликовскому) писал: «То, что мы наблюдаем в картине патологических характеров, должно, по-видимому, существовать в рудиментарном или латентном состоянии там, где имеем дело с нормальными характерами; и, при классификации последних, нужно считаться с тем материалом, который дает патологическая психология»<sup>1</sup>. Изучать нужно, следовательно, и то, и другое в их связи и взаимозависимости.

Но на пути постижения этой истины для Овсяннико-Куликовского возникло одно труднопреодолимое субъективное препятствие. В нем самом остро, болезненно проявилось противоречие между ученым и моралистом. У моралиста действия патологических личностей вызывали всегда одну и ту же реакцию: отвращение, отталкивание, «моральную тошноту». Собственно, оценку получало моральное зло, заключенное в аномальных, преступных деяниях, но моральный протест против подобных деяний неизбежно переносился на самих патологических субъектов. Овсяннико-Куликовский

<sup>1</sup> Суханов С. А. Патологические характеры. (Очерки по патологической психологии). СПб.: 1912. С. 372–373.

признавался, что как человек моральный не испытывает никакого сострадания к душевнобольным преступникам; гуманистические чувства в нем молчат. По этой причине, считал он, ему не дано стать профессионалом-психиатром. Реакция морального отторжения ставила преграду между субъектом и объектом познания.

Однако с не меньшей силой заявлял о себе и антипод моралиста — ученый. С чем большей решимостью и твердостью демонстрировал Овсяннико-Куликовский свою приверженность строгой моральной норме, тем непреодолимее ум его влекло к разгадке тайн патологии. В «Воспоминаниях», написанных в 1918–1920 годах, им предпринята попытка автопсихоанализа («Личное»); названия отдельных параграфов говорят сами за себя: «Интерес к аномальному», «Интерес к преступному». Проблема внутренней связи психической нормы и патологии стала не только стержнем научного творчества ученого, но и чертой, характеризующей направленность его личности.

Борьба моралиста и ученого протекала с переменным успехом; то один, то другой одерживал верх, но больше все-таки — ученый. Все более очевидной становилась для Овсяннико-Куликовского та главная мысль, которую он со всей определенностью сформулировал уже на склоне лет, как резюме всего своего жизненного опыта. «...Я уразумел, что именно тут, в этой клинике (выше шла речь о клинике нервных и душевных болезней. — В. К.), спрятаны ключи к психологии «нормального» человека...»<sup>1</sup>. (Обратите внимание на закавычивание нормального — оно тоже показательно!).

Осознание вышеприведенной истины давалось ученому нелегко, он приближался к ней шаг за шагом. — Есть ли во мне хоть какие-то, пусть самые минимальные, зародыши чего-либо патологического? — спрашивал он себя. И отвечал: — Теоретически — да, но на практике я ничего «такого» не чувствую, не сознаю. При самом критическом отношении к себе не могу увидеть в своей личности ничего, кроме нормы, душевного и нравственного здоровья, — с добавлением разве что естественных характерологических нюансов, вроде умеренной меланхолии.

Внимание Овсяннико-Куликовского привлекают фигуры известных исторических деятелей, вроде Наполеона, Ивана Грозного, Петра I и др., — личности столь же «великие», как и «анормаль-

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы... Т. 2. С. 347.

ные». Здесь верх берет моралист. Моральное отвращение к подобным историческим персонажам закрывает ученому путь к анализу их сложных, не лишенных патологических черт, характеров. Для него они только преступники, выделенные из криминальной массы исключительно масштабом совершенных ими злодеяний.

В статье «Из этюдов по психологии оптимизма и пессимизма»<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский дает психологический анализ личности Жан-Жака Руссо. Характерной особенностью личности Руссо была, считает ученый, затянувшаяся инфантильность, детскость. То было «уклонение от нормы», хотя у некоторых других гениальных художников подобная черта вполне гармонично вписывалась в структуру личности. Иное дело — мания преследования, возбужденная у того же Руссо обстоятельствами его жизни и обозначившая поворот уже в сторону патологии. В этом анализе бывшие несоединимые, абстрактные противоположности — норма и патология — уже сосуществуют, выступают в диалектической связи и взаимодействии.

В теоретических представлениях Овсяннико-Куликовского выстраивается следующая градация: норма — психопатия (уклонение от нормы) — патология (психоз). Понятие нормы должно быть расширено, считает Овсяннико-Куликовский, за счет «колебаний самой нормы», к которым он причисляет нерадикальные психопатические состояния. В психике маргинальной личности (в частности, Руссо) налицо противоборство всех трех тенденций, верх может взять любая из них. Патология (психоз) начинается по ту сторону нормы и частичного уклонения от нее (психопатии).

Изучая религиозные представления древних индусов эпохи Вед или культовые отправления поклонников Зенд-Авесты, Овсяннико-Куликовский вступал в сферу действия социально-психологических закономерностей. Напомним, что его интересовал преимущественно психологический аспект культурно-исторических процессов. Все те шаги к истине, которые так трудно давались ученому применительно к индивидуальной психологии, делались им гораздо легче и уверенней на уровне социально-психологическом.

Можно ли, размышлял он, перенести и на эту специфическую область оппозицию «норма — патология»? Его ответ был утвердительным: да, можно и нужно. При этом, однако, абстрактно-верная

---

<sup>1</sup> См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Из этюдов по психологии оптимизма и пессимизма. Жан-Жак Руссо // Вестник Европы, Пг., 1915, № 12.



исходная мысль подвергалась существенной конкретизации. Оказалось, что:

- Психическая норма и патология историчны. В процессе развития культуры и ее субъекта — человека изменяется каждый член оппозиции, меняется и их соотношение. Для каждой данной эпохи есть своя мера разграничения и взаимосвязи нормы и патологии.

- Психика древних людей была глубоко дисгармоничной; ведь сдерживающие ее «скрепы» и волевые ограничители были еще слишком слабы. Такие душевные болезни, как истерия и эпилепсия, были широко распространены в древнем мире. Ученый упоминает также «эпидемии танца» в средневековой Европе.

- В целом развитие культуры идет, согласно Овсянко-Куликовскому, в направлении от преобладания зверского в психике людей к постепенному ее очеловечиванию. Так, глубокие психозы древних сменились более «мягкими», но не менее широко распространенными формами психопатологии — неврозами. Прогресс в развитии человеческой психики, сам по себе очень медленный, к тому же осложняется, тормозится проявлениями атавизма, болезнями роста, тенденциями регресса, вырождения. Получалось, что чуть ли не вся эволюция рода человеческого есть фактически «история его болезни». О психическом выздоровлении «больного» можно говорить лишь применительно к двум-трем последним столетиям, когда в качестве регулятивов человеческого поведения стали, наконец, активно утверждаться наука и мораль.

- Перспектива дальнейшего поступательного развития человечества состоит в том, чтобы лучшие, «нормальные» достижения психики сохранить, закрепить и приумножить, а проявления негативные, разрушительно-патологические, зверские — в максимальной степени нейтрализовать, если уж их нельзя искоренить полностью. У человека будущего должна сформироваться «третья душа» — не односторонне-разумная и не односторонне-чувственная, а гармоничная, уравновешенная, синтетичная.

При рассмотрении психологических аспектов истории культуры пытливая мысль Овсянко-Куликовского делает важный шаг вперед, к глубинам непознанного. Под давлением множества фактов ученый был вынужден признать, что душевные явления, находящиеся в промежутке между исторически обусловленной нормой и явной психопатологией, способны играть позитивную, более того — веду-

щую роль в становлении и развитии человека. Особенно наглядно Овсяннико-Куликовский показал это на примерах исторических модификаций человеческого чувства.

Чаще всего он выделяет четыре ступени, характеризующие нарастание интенсивности чувств: чувства — эмоции — аффекты (страсти) — экстазы (экстатические состояния). В ранней работе «Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности» ученый детально исследует культ индийского божества Сома, позднейшим аналогом которого был Дионис эллинов. Исследователь различает три главные формы экстаза: нормальный (обычный) — острый — экстаз безумия (психоз). Особенно занимает его природа и значение острого экстаза, наглядные образцы которого дают вакхические культы разных народов. Одним из средств приведения психики в острое экстатическое состояние является, по Овсяннико-Куликовскому, действие опьяняющих напитков. Познанию возбуждающих свойств отдельных растений и их плодов он придает огромное значение, ставя его в один ряд с открытием огня. Другим средством порождения экстаза он считает речь-пение, заключающую в себе магически-действенное ритмическое начало. Именно из этих реальных корней произрастает и религиозный экстаз, утверждает ученый, и экстаз художественный. (При характеристике «священного поэтического безумия» он опирается на платоновский диалог «Ион»).

После всего вышесказанного вполне логичным кажется вывод ученого об абсолютной необходимости острого экстаза на ранних ступенях развития человечества. Острый экстаз стимулировал развитие человеческой психики, создавал у древних людей «душевный подъем». Социальность и экстатическое состояние, эмоциональное возбуждение, по Овсяннико-Куликовскому, коррелятивны. «На ранних ступенях развития общности острые экстатические состояния играли выдающуюся роль и имели по преимуществу значение прогрессивное»<sup>1</sup>, — пишет он. «Могучими рычагами острого экстаза человек был приподнят на ту высоту, где устанавливается психическое взаимодействие, составляющее сущность общности»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общности. Ч. 1. Культ божества «Сома» в древней Индии в эпоху Вед. Одесса: Типография П. А. Зеленого, 1883. С. 228.

<sup>2</sup> Там же. С. 230.

А как же психическая норма? Ее нельзя рассматривать изолированно, считает Овсянко-Куликовский. Для обеспечения нормального эмоционального тонуса совершенно необходимы отклонения от нее в сторону максимума, «всплески экстаза». «Без острых экстатических воздействий человек не может держаться на уровне нормальной возбудимости, потребной для его душевного равновесия; лишенный этих возбуждений, он опустился бы ниже того уровня, он потерял бы, так сказать, нерв жизни»<sup>1</sup>.

Таким образом, в древности вакхические культы и действие ритма (в языке и пении) играли важную тонизирующую и одновременно раскрепощающую, вдохновляющую роль.

В цивилизованных обществах острые экстатические, «крайние» состояния приобрели иной характер — по преимуществу светский, но пережитки, спорадические возвраты прежних языческих экстазов возможны и сейчас (в частности, в ритуалах сектантов). Общая закономерность остается той же: без максимумов нет оптимума; без «острых экстазов» не может быть достигнута и удерживаема психическая норма эмоциональной возбудимости.

Как одну из разновидностей острого экстаза рассматривал Овсянко-Куликовский мистическую экзальтацию. В статьях «Что такое мистика? (Этюд)», «Секта «людей божьих» (Очерки русского народного мистицизма)»<sup>2</sup> и некоторых других он уделил большое внимание психологическому анализу этого феномена. В понятие мистики ученый включал три основных признака.

1. Мистическое переживание представляет собой острое аффективное состояние.

2. Для мистики характерно растворение индивидуальности в коллективном сознании.

3. Мистический субъект переживает непосредственное единение с божеством, стихиями природы и т. п. — иллюзорное состояние, которое субъективно ощущается как полная реальность.

Овсянко-Куликовский анализирует различные формы мистицизма, возникавшие в ходе культурной эволюции человечества, от

<sup>1</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. Ч. 1. Культ божества «Soma» в древней Индии в эпоху Вед. Одесса: Типография П. А. Зеленого, 1883. С. 230.

<sup>2</sup> См.: Овсянко-Куликовский Д. Н. Что такое мистика? (Этюд) // Вестник Европы, 1916, № 10; Он же. Секта «людей божьих». (Очерки русского народного мистицизма) // Слово, СПб., 1880, сентябрь.

древнейших (религиозных) до самых современных (включая «псевдомистику»). Переживание человеком музыки и танца может достигать степеней, соразмерных с мистическим чувством, утверждает ученый. Эти аспекты художественного восприятия он относит к разряду аналогов (гомологов) мистики.

В этюде о мистике Овсянико-Куликовского содержится интересный психологический анализ «видений», а также самой личности Э. Сведенборга — известного шведского мистика. Для автора этюда Сведенборг — пример психологической возможности совмещения галлюцинаторных образов мистика-«ясновидца» с рациональным мышлением человека науки и, в довершение всего, со здравым смыслом практического деятеля. К такому человеку нельзя, подчеркивает исследователь, относиться как к безумцу или недобросовестному мистификатору. Перед нами представитель особого типа мистика, наглядно демонстрирующий связь, взаимодействие и взаимопереплетение психической нормы и патологии.

Д. Н. Овсянико-Куликовский придавал большое значение бессознательной сфере человеческой психики, которая в начале XX века исследовалась особенно интенсивно. Российский ученый, безусловно, знал о научных достижениях З. Фрейда, К. Г. Юнга, других представителей школы психоанализа, но предпочитал не ссылаться на них впрямую. Объяснение тому может быть самое простое: он шел к глубинам бессознательного своим собственным путем.

Бессознательное, по Овсянико-Куликовскому, экономит психическую энергию. (Кстати, российский ученый испытал на себе влияние «энергетического» направления в естествознании и философии начала XX века, став активным проводником «принципа экономии мышления»)<sup>1</sup>. Принимая в себя на хранение дары сознания, бессознательное освобождает его от рутины для творчества. Между сознательным и бессознательным уровнями психики происходит постоянный обмен. В ясном поле сознания время от времени могут всплывать атавизмы, призраки прошлого. Что касается чувств, то они, по представлениям ученого, наоборот, расходуют, тратят накопленную энергию.

Предметом особого интереса российского ученого на протяжении всей его жизни и особенно в последние два десятилетия были

---

<sup>1</sup> См. об этом, в частности: *Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции.*, 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. Гл. 9 и 11.

вопросы, связанные с ролью национальной составляющей жизни общества и личности. Итогом его творческой активности в данном направлении стала работа «Национальная психология», вышедшая в свет уже посмертно, в 1922 году<sup>1</sup>. В ней бессознательным процессам национальной сферы уделено большое внимание. Знаменательно, что и в этой специфической области Овсяннико-Куликовский сумел проследить диалектику нормы и патологии.

Национальная психология состоит, согласно его воззрениям, из национального самосознания и национального самочувствия. Своеобразие этого комплекса определяют умственные и волевые процессы, присущие данному конкретному субъекту. Что же касается чувств, то они, в силу своей общечеловечности, в комплекс национальной психологии не входят.

«В норме» национальная психология развивается бессознательно и органично. И это свидетельствует о душевном здоровье нации. Но в условиях национального неравноправия, гнета, дискриминации и т. п. в душах попираемых возникают болезненные, патологические чувства — обиды, мести и др. Это могут быть как чувства, сопутствующие определенным рациональным идеям и представлениям, так и чувства «беспредметные». Подобные болезненные чувства — страсти деформируют всю национальную психологию. Возникают такие прискорбные отклонения от нормы, как гипертрофия национальности (шовинизм), с одной стороны, или же атрофия национального компонента психики — с другой. И даже после устранения реального гнета и дискриминации нарушенное равновесие психики восстанавливается далеко не сразу. Одна крайность может перерасти в другую: например, приниженность — в высокомерие, спесь и т. д.

Исходя из таких концептуальных посылок, Овсяннико-Куликовский призывает всемерно беречь естественные, нормальные, бессознательные процессы, протекающие в недрах национальной психологии. Необходимо с максимальным эффектом использовать автоматизмы национально-бессознательного. Недопустимо подвер-

---

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Психология национальности. Пб.: Время, 1922. Об этом аспекте наследия Д. Н. Овсяннико-Куликовского см.: Переписка М. Горького с Д. Н. Овсяннико-Куликовским / М. Горький. Материалы и исследования. Т. 3. М.-Л. 1941 (1945); Болотоков В. Х., Кумыков А. М. Выдающиеся представители русской социально-философской мысли первой половины XX века. М. 2002; Мала енциклопедія етнодержавознавства. Київ. 1996.

гать органику бессознательного деформации посредством каких-либо насильственных, внешних, искажающих воздействий.

Итак, в истории человеческой культуры наблюдается сложная связь нормальных и патологических процессов психики — индивидуальной и социальной. Однако человек не нейтрален в своем отношении к разнородным, разнонаправленным тенденциям в данной области. Все нормальное, гуманизирующее (соответствующее требованиям разума и совести) он стремится укрепить и утвердить, крайние же формы патологии — все зверское, регрессивное, атавистическое и т. д. — старается ограничить, нейтрализовать и преодолеть.

Но есть культурные факторы, сетует Овсяннико-Куликовский, способствующие сохранению и оживлению проявлений нравственно-психологической патологии. Одним из таких негативных культурных факторов он считает эстетику, с ее «ложным» центральным понятием прекрасного. Объективно-прекрасного не существует, утверждает энтузиаст-психолог, солидаризуясь с утилитаристской позицией Д. И. Писарева в данном вопросе (см. известную статью последнего «Разрушение эстетики»).

Субъективные вариации на тему прекрасного, зыбкие и неопределенные сами по себе, имеют некоторое социально-психологическое значение, но заведомо сниженное в сравнении с декларируемым обычно. Эстетический фактор играет инструментальную роль во взаимных ухищрениях женщин и мужчин по привлечению внимания представителей противоположного пола. Собственная территория красоты — это область моды, нарядов, причесок, шляпок и т. п.

Главный же довод Овсяннико-Куликовского в пользу отказа от категории прекрасного, в пользу «разрушения эстетики» — это то, что, по его наблюдениям, между эстетическим началом и нравственно-психологической патологией существует какое-то внутреннее родство. Как правило, человеческое зло предстает перед нами в привлекательной, эстетизированной форме. Это ли не свидетельство болезненной, извращенной природы эстетического? История эстетики для столь убежденного гонителя баумгартеновской науки — не что иное, как «патология эстетики» (которая, впрочем, еще не написана)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Критическому анализу обрисованной выше, весьма спорной концепции посвящена другая наша статья, что позволяет нам здесь не развивать далее эту достаточно специальную тему. (См. стр. 192–206 настоящего издания).

Каким же представляется ученому наиболее оптимальное решение проблемы психической нормы и патологии, взятой в единстве двух ее важнейших аспектов — индивидуально-психологического и социально-психологического?

1. Идеал целостного, то есть беспристрастно-научного и в то же время пристрастно-ценностного, но гуманного отношения к умеренным и радикальным «уклонениям от нормы» Овсяннико-Куликовский видит в медицине. В медицине вообще и психиатрии в особенности — в лице ее выдающихся представителей (таких, как знаменитый хирург Н. И. Пирогов, «вечный образец психиатра» Ф. Пинель и др.). Сам Овсяннико-Куликовский в силу особенностей своей натуры, мировоззрения и т. д. не смог достичь такого идеала, но он его отчетливо осознал как перспективу и сугубо личного, и общественного развития «...Клиника нервных и душевных болезней есть по преимуществу та школа, — резюмирует ученый, — из которой испытующий разум выносит и познание души человеческой, и любовь к человечеству»<sup>1</sup>.

2. Признавая, что душевные болезни и другие формы психопатологии имеют не только индивидуальные, но и коллективные, групповые проявления (а не признать это невозможно), мы должны, считает Овсяннико-Куликовский, внести соответствующие коррективы в методологию социокультурного и социально-психологического познания. «Изучать социальную эволюцию и историю культуры, имея в виду только процессы экономического, правового, интеллектуального развития и не обращая внимания на физические и душевные недуги человечества — значит слишком упрощать и суживать сложную и широкую задачу социолога, а может быть, даже исказить ее...»<sup>2</sup>. Психическую норму и патологию следует изучать не как абсолютные противоположности, а именно в их связи и взаимодействии.

Заключая, отметим следующее. Знакомство с трудами Овсяннико-Куликовского как психолога показывает, что он был вполне на уровне передовой европейской научной мысли своего времени. Развитая им идея связи психической нормы и патологии была отнюдь не тривиальной для русской культуры тех дней. И даже сегодня она сохраняет свой проблемный характер. Особую ценность представляет то, что Дмитрий Николаевич обосновал пло-

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы... Т. 2. С. 347.

<sup>2</sup> Там же.

дотворность указанной идеи на весьма обширном и разноплановом культурно-историческом материале, с привлечением данных из истории древних языков.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский во многом предугадал, предвосхитил те пути культурологических, психологических и других гуманитарных исследований, по которым шло развитие науки на протяжении всего XX века и продолжает идти в начале третьего тысячелетия. Вклад этого пытливого энтузиаста в науки о человеке и, в частности, в освещение связи психической нормы и патологии не должен быть забыт нынешним поколением ученых России, Украины, Европы и мировой общественностью.

2005

## «ДИОНИСИЗМ» В КУЛЬТУРЕ И КОНТРАКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Выявление оппозиции «дионисизм/аполлонизм» (в дальнейшем сокращенно: ОД/А) и признание за нею фундаментального значения в развитии культуры является одной из центральных идей философско-эстетического наследия Ф. Ницше. В современной отечественной теоретической литературе еще не угасла, еще ощутима линия эффективного использования ОД/А, восходящая непосредственно к Ницше, или преломленная через призму последующих этапов инициированной им традиции. Наряду с этим имеется немало примеров, когда в анализе современных культурных процессов применяется, по сути, ницшевская методологическая идея, однако без неопременного оперирования его излюбленными терминами-мифологемами. В качестве синонимов или аналогов последних используются, в частности, такие понятийные пары, как «нравственно-философская линия» и «линия философского аморализма, имморализма» (Ю. Н. Давыдов); «литература гуманизма» и «антигуманизма» (Н. А. Анастасьев); «литература гиперморализма» и «литература зла» (Викт. Ерофеев, И. П. Смирнов); оппозиция «хаос» — «система» (Д. С. Лихачев) и др. В современной культуре нарастает интерес к полярностям, ко всей гамме их взаимосочетаний и взаимопереходов. Отсюда несомненная актуальность ницшевской методологической идеи.

В то же время в понимании сути самой этой идеи, а также протекающих из нее следствий, столь важных для теории и



практики, наблюдается разноречивость; здесь еще налицо много темных мест, белых пятен и издержек. В этой противоречивой социокультурной и познавательной ситуации целесообразно обратиться к наследию отечественной литературоведческой и философско-эстетической мысли XIX–XX вв., где определенный опыт осмысления ОД/А уже существовал<sup>1</sup>.

Одной из характерных форм осознания указанных полярностей в классической русской литературе и, шире, культуре стало противоположение «Пушкин — Лермонтов». С «легкой руки» В. С. Соловьева творчество Лермонтова было сближено с ницшевским утверждением дионисизма. Пушкин же нередко противопоставлялся Лермонтову как выразитель противоположного, аполлонического начала. Впрочем, последующие, более тщательные и опирающиеся на факты исследования внесли в эти представления существенные коррективы. Было показано, что в действительности оба эти начала присутствуют в творчестве каждого из названных художников слова, сосуществуя друг с другом в некоторой динамической, процессуальной и флуктуирующей форме<sup>2</sup>.

Поскольку дионисизм соотносился с именем гениального преемника пушкинской музыки — Лермонтова, постольку для большинства исследователей была заведомо ясна правомерность сопоставления, сосуществования в общем русле культуры двух ее ветвей, по-своему *оппозиционных* друг другу, — аполлонизма и дионисизма. В. В. Розанов, высоко ценя преобладающий «аполлонизм» Пушкина, тем не менее, отдавал предпочтение преобладающему «дионисизму» Лермонтова. Он же высказал мысль-надежду о том, что в будущем в русской литературе будет осуществлен некий высший синтез пушкинской и лермонтовской традиций, обоих выраженных ими начал<sup>3</sup>.

Мы полагаем, что должна быть восстановлена нить преемственности между современными разработками ницшевской идеи

<sup>1</sup> См. об этом, в частности: Колобаева Л. А. Русский символизм. М. 2000. Гл. 3. «Дионисийский тип» лирики... гл. 7. Аполлон и Дионис — сквозные символы — мифы в художественном сознании символистов...

<sup>2</sup> В этом плане показательны работы: Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991; Ильин В. Н. Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина / Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

<sup>3</sup> Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов (1914). Лермонтов (1916) / Розанов В. В. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 602–604, 641–643.

дионисизма/аполлонизма, с одной стороны, и опытом классической русской эстетической мысли в той же области — с другой.

Проблема ОД/А сопрягается и взаимопересекается еще с одной кардинальной оппозицией ницшевской философии и эстетики: «культура/контркультура». Некоторые современные исследователи не без оснований называют Ницше «основоположником идеологии контркультуры»<sup>1</sup>. Многие современные теоретики, исходя из представления, что по крайней мере культура новейшего времени немыслима без своей «тени» — контркультуры, анализируют эти понятия совместно, как единую диалектическую пару.

Очевидно, что целостный феномен контркультуры (подобный европейской молодежной культуре 60-х–70-х гг. XX в.) оформляется и существует далеко не в каждую эпоху. Но более локальные, частные контркультурные тенденции присутствовали в культуре, пожалуй, всегда. Наличие их в современной культуре не подлежит сомнению. Контркультурные тенденции считаются выражением дионисизма в культуре. Их присутствие и нарастание специалисты связывают с властной необходимостью обновления, с развитием антистатических, неравновесных состояний и процессов<sup>2</sup>.

На наш взгляд, однако, далеко не все дионисические, дисгармонически-обновительные явления могут быть признаны контркультурными в точном смысле этого слова. В данном пункте наши соображения во многом совпадают с мыслями З. Фрейда, высказанными им в его известной работе «Недовольство культурой» (1930)<sup>3</sup>. Трудно отличить, говорит Фрейд, инновации, имеющие целью замену одних конкретных культурно-исторических форм другими, более адекватными и оптимальными, — от порывов к отказу от культуры вообще, к отрицанию самих ее устоев. «То, что заявляет о себе в человеческом обществе как стремление к свободе, может быть бунтом против имеющейся несправедливости и таким образом благоприятствовать дальнейшему развитию культуры, ужиться с культурой. Но это же стремление может проистекать из остатков первоначальной, неукротенной культурой личности и становиться основанием вражды к культуре. Стремление к свободе, таким образом, направлено либо против определенных форм и притязаний

<sup>1</sup> Немировская Л. З. Культурология. Уч. пособие. М., 1997. С. 90.

<sup>2</sup> См., например: Гуревич П. С. Контркультура /Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 1. СПб: Алетей. С.322–324.

<sup>3</sup> См.: Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1991.

культуры, либо против культуры вообще»<sup>1</sup>. И действительно, каждый шаг вперед в развитии культуры настолько внутренне противоречив (обретения и утраты в нем неотделимы друг от друга), он достается, обходится человечеству столь дорогой ценой, что стремлению продолжить «восхождение» практически всегда сопутствует возвратное, попятное движение, направленное «назад» и «вниз», к ранее пройденным ступеням культуры и даже к до-культурному, до-человеческому, природно-животному состоянию. Только самые радикальные и крайние тенденции являются, полагаем мы, контркультурными в полном смысле слова. Их возникновение небесспорно и по-своему закономерно.

Таким образом, контркультурные тенденции — это своеобразное острие дионисизма как более широкого явления в культуре, острие, направленное против самих ее основ, устоев.

Контркультурные тенденции — явление неоднозначное, амбивалентное. Они парадоксальным образом сочетают в себе позитив и негатив, конструктивные и деструктивные моменты. Позитивная роль контркультурных тенденций концентрируется преимущественно в познавательной-духовной сфере. Фиксация, выражение самых болезненных и уродливых, патологических проявлений человеческой природы имеет свою культурную ценность: как исходная точка их познания, осмысления, культурного освоения, либо преодоления. Но те же контркультурные тенденции могут играть крайне отрицательную роль — в случае внедрения их в жизненную практику, тем более внедрения сознательного, целенаправленного, в массовом масштабе. Здесь уместна аналогия с применением прививок и ядов в медицине. В малых дозах они стимулируют самозащитные возможности организма, его иммунную систему; в непропорционально больших объемах представляют для него смертельную угрозу.

Говоря о контркультурных тенденциях и контркультуре как определенном субсистемном образовании, следует учитывать имплицитную «метафункцию» подобных явлений и процессов (пусть даже не реализуемую в полной мере, но все же выполняющую свою «регулятивную» роль). Сюда мы относим инновации, радикально пересматривающие набор структурных элементов культуры и характер осуществляемых ими функций, с перспективой создания культуры нового типа — «контркультурной». Эта специфическая

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 94.

форма проявления дионисизма заслуживает самостоятельного, специального рассмотрения.

Ницшевская ОД/А (в современной, более гибкой, лишенной односторонностей ее интерпретации) обладает значительным эвристическим потенциалом. Она позволяет преодолевать абстракцию «единого потока» культуры, вскрывать ряд присущих ей полярностей, антитез, а также промежуточных, биполярных, порою остро парадоксальных форм, и благодаря всему этому более успешно ориентироваться в многообразии разнонаправленных и разнокачественных явлений нынешнего этапа культурного развития.

За последние годы приобрел актуальность вопрос о выделении в современной отечественной культуре «дионисического направления» как такового. В предшествующие десятилетия явления культурного дионисизма, соотносимые с весьма жесткой идеологической парадигмой, расценивались почти исключительно как продукты кризисной культуры Запада или западных влияний. Им стремились противопоставить здоровое (нередко — анемичное, стерильное в своей односторонности) «аполлоническое начало». Зато теперь дионисическое (в том числе собственно контркультурное) направление стремится наверстать упущенное, взять реванш за свое недавнее подавление и отторжение.

Игнорирование и простое отбрасывание дионисических и контркультурных тенденций в отечественной культуре уже давно выявило свою неплототворность. Такая позиция нанесла ущерб не только и не столько дионисизму, сколько самой гуманистической магистральной линии русской, а также советской культуры. Отвращая взоры от зла и его соблазнов, трудно вскрыть его истинную, глубинную основу, тем более выработать действенное противоядие против зла.

Но столь же односторонна, и далеко не безобидна, противоположная крайность — самая неумеренная, безудержная апология дионисического начала, столь распространенная в наши дни<sup>1</sup>. Дионисическое направление имеет свои права на существование. Но, думается, не оправданны попытки дионисизма выступить «полпредом» нашей культуры как целого. Одиозность апологии дионисизма тем более велика, что она — порой наивно, а чаще с умыслом — прячет,

<sup>1</sup> См., например: Русские цветы зла: Сборник /Сост. В. В.Ерофеева. М. 1997; Смирнов И. П. Die Mißwiedergeburt des Autors nach Seinem Postmodernen Tod /Полярность в культуре (Альманах «Канун». Вып.2) СПб., 1996.

растворяет в общем понятии дионисизма его самое острое, опасное жало — собственно контркультурные тенденции. Мутация (внутреннее перерождение) отечественной культуры в результате ее перенасыщенности контркультурными компонентами представляется нам перспективой вполне реальной, хотя пока еще и не фатальной.

Будем надеяться, что магистральным направлением русской культуры будущего станет тот «вектор» синтеза аполлонизма и дионисизма, который был некогда предвосхищен классической отечественной эстетической мыслью (и отчасти воплощен, прежде всего в творчестве Ф. М. Достоевского). Можно предполагать, что и в этой культуре будущего сохранится приоритет аполлонического начала. Но такой приоритет, по нашему убеждению, не может быть обеспечен культуре ни сегодняшнего, ни завтрашнего дня заведомо, в виде некоего дара и неотчуждаемой привилегии. Конкретная мера соотношения аполлонизма и дионисизма в культуре может быть определена (нащупана, выработана) лишь в процессе их активного взаимодействия и противоборства, путем диалога и творческого состязания.

Все многообразие внутрикультурных оппозиций, взаимосвязей и взаимопересечений должно стать объектом пристального научного исследования. Применение ницшевской ОД/А к процессам современной культуры составляет, как ясно из всего предыдущего, предмет не только академического интереса.

1999

## **ЗАМЕТКИ О НОВАЯЗЫЧЕСТВЕ — МНОГОЛИКОМ ПРОТЕЕ РАЗДВОЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Новоязычество в собственном, строгом смысле этого слова есть факт религиозного сознания и религиозной жизни. Противопоставление новоязычества христианству развело их по противоположным полюсам; тем не менее, их противоборство находится внутри религиозной сферы. И писать о нем в первую очередь надлежит, по логике вещей, выразителям именно религиозного сознания. Впрочем, так же естественен интерес к новоязычеству и ученых-исследователей религиозного сознания: религиоведов, социологов и т. д. Современные авторы действительно много пишут о новоязычестве: одни — с напором неопитов «новой религии», другие — с пафосом защитников Божественных заповедей и святоотеческих твердынь, третьи — более

или менее дистанцированно от объекта рефлексии, с притязаниями на позицию «над схваткой» и научную беспристрастность (не всегда, однако, достигаемую и выдерживаемую).

Есть и еще одна, специфическая точка зрения на новоязычество — культурфилософская, или культурологическая. Если религия есть составная часть современной культуры, то в религиозном сознании, религиозной жизни преломляются некоторые общие тенденции развития данной культуры, порой очень болезненные, кризисные. Такой ракурс видения тоже представлен в нашей литературе по новоязычеству. И автор настоящих заметок намерен придерживаться именно его.

Что же представляет собой новоязычество?

С позиций традиционного, ортодоксального христианства (православия, в частности) новоязычество есть отпадение от веры Христовой в форме реанимации (современными средствами) древних, дохристианских верований, ранее христианством преодоленных. В этом контексте проявления новоязычества зачисляются в категорию ересей, сект и деноминаций, фактически объявивших войну как христианству, так и вообще традиционным мировым религиям и исповедуемым ими ценностям. Языческие религии — как правило, политеистические, обожествляющие природу (пантеизм), называемые за это еще «естественными религиями».

В культурфилософском ракурсе этот исходный, поначалу минимальный набор признаков значительно расширяется. Так, Б. Фаликов, проследивший генезис европейского новоязычества<sup>1</sup> начиная с эпохи романтизма, а в самых истоках — даже с Возрождения, и одновременно попытавшийся концептуализировать культурный статус новоязычества, пишет: «Итак, неоязыческий миф оформлялся в западной культуре конца прошлого столетия как реакция на стремительное наступление технической цивилизации. Урбанизация толкала в объятия природы, мораль (как христианская, так и утилитарная) начинала восприниматься как механизм подавления, торжество рационализма заставляло вспомнить о примате чувств (и чувственности), размывание национальной идентичности толкало к ее древним (биологическим) корням»<sup>2</sup>.

Словосочетание «неоязыческий миф» употреблено здесь не случайно. Согласно концепции Б. Фаликова, любая культура в той

<sup>1</sup> Этот автор предпочитает несколько иначе звучащий термин — «неоязычество».

<sup>2</sup> Фаликов Б. Неоязычество // Новый мир. 1999. № 8. С. 159.

или иной степени репрессивна, культурные ценности и нормы воспринимаются живым, полнокровным, развивающимся человеком как гнет и насилие, а потому в культуре периодически возникают настроения «усталости» от нее и попытки бегства в сторону «большей природности» или же в докультурную природность вообще. Но это не настоящее бегство, а только бунт на коленях. Внутри самого культурного состояния возникают (и дополняют его) контркультурные тенденции. Вот эти-то полярности — культура–природа, культура зрелая–культура архаическая — и питают иллюзорную форму примирения действительных противоречий — неоязыческий миф. По природе своей миф иррационален, но для его обоснования и конституирования могут использоваться и используются самые современные радио-научно-технические средства. Собственно, в сознании современных европейцев возникают, согласно Б. Фаликову, одновременно три мифа: «*окультуристский*» (уход в эзотерические, тайные знания и средства общения с потусторонним миром — астрологию, магию, шаманизм и др.), «*ориенталистский*» (поиск духовной опоры в религиозных учениях и практиках Востока) и, наконец, «*неоязыческий*». Последний отличается четче выраженным поворотом вспять к религиозной и культурной архаике домонотеистического и доцивилизационного характера.

Определение данного термина сопряжено с немалыми трудностями.

При всей своей обращенности в прошлое, новоязычество одновременно и даже в большей степени устремлено в будущее. В сущности, оно представляет собой *ретроутопию*. Как таковую, его питают многообразные источники. Наиболее глобальный из них — переломный характер современной эпохи, растущее ощущение исчерпанности тех импульсов, которые европейская культура получила в эпоху Возрождения, энергией которых она приводилась в движение до сих пор. Свежий прилив энергии способна породить, считают многие, новая культурная парадигма, радикально отличная от прежней, постренессансной, классической. Отсюда порывы к этой новой парадигме, новому синтезу в форме утопий и ретроутопий.

Характерную черту этих утопическо-футурологических исканий составляет противоречивое единство двух тенденций. С одной стороны — желание разукрупнить, деконструировать единство «старой» культуры, пронизанное лучами старой картины мира, скрепленное узами мировых религий. Теперь это единство пред-

ставляется слишком централизованным и далеким от разнообразия. С другой стороны — стремление вновь привести возросшее многообразие компонентов к некоторому единству, более свободному, чем прежде. Нетрудно заметить, что первая тенденция вполне отвечает духу *постмодернизма* (в широком культурфилософском смысле этого слова) — ярого врага всякой центрированности, монолитности, определенности. Противоположная же тенденция — к новому синтезу, но синтезу, базирующемуся на более свободных, плюралистичных началах, — созвучна духу *холизма*, который и составляет в большинстве случаев идейно-методологическое основание подобных практических инициатив.

Обе указанные тенденции присутствуют в религиозной сфере современного общества. Вот констатация тенденции первого рода: «При явном разрастании сферы эзотерически-окультиных практик и теорий (в основном тяготеющих к сфере *массовой культуры* при всей своей предполагаемой элитарности) сокращается и маргинализируется сфера «большого» религиозного мышления и серьезной теологии»<sup>1</sup>. А вот свидетельство относительно второй тенденции: «С конца XIX в., в условиях кризиса традиционных религий, начались попытки создания некоей новой «универсальной» религии на основе объединения окультиных и религиозно-философских учений самых разных времен и народов (теософия, антропософия и др.)»<sup>2</sup>.

Новоязычество, таким образом, изначально двойственно, дуалистично, парадоксально. Как одновременный порыв «назад» и «вперед». Как тенденция крайнего партикуляризма в сочетании с мечтой о новом, «более демократичном», самостоятельном соединении, сплочении, синтезе.

На этих путях и перепутьях новоязычество обнаруживает свое внутреннее родство с движением «Нью Эйдж» («New Age»). Это движение слабо структурировано как в идейном, так и в организационном отношении. Но именно благодаря таким своим особенностям оно смогло распространиться вширь, захватывая все новые регионы мира и группы населения. Общим для всех участников «Нью Эйдж» является представление о завершении одной и начале другой эры, прелюдией к которой должна стать бескровная всеобщая революция духа. Одни связывают этот перелом со сменой природно-

<sup>1</sup> Якимович А. К. Культура 20 века // Культурология. XX век. Словарь. СПб., 1997. С. 209.

<sup>2</sup> Энциклопедия мистицизма / Сост. Н. Дядьков. СПб., 1997. С. 279.



космических циклов, длящихся по 2200 лет (эра Рыб, прошедшая под знаком христианства, «на исходе»; впереди — эра Водолея). Другие увязывают желанный сдвиг в сознании землян со сменой тысячелетий. Некоторые авторы рассматривают новоязычество как один из характерных лейтмотивов, один ручеек в общем потоке «Нью Эйдж», что в известном смысле правомерно. Но нью-эйджевский дух может проявляться в новоязычестве и, так сказать, имманентно, вне непосредственных связей с этим движением как таковым.

Исследователи новоязычества, придерживающиеся культурологических ориентаций, отмечают как характерную его особенность «амбивалентность» и «протеистичность» этого феномена. И с ними трудно не согласиться. В самом деле, новоязычество внутренне неоднозначно и, так сказать, «легкооборачиваемо». В различных социокультурных контекстах оно может быть повернуто к нам то одной, то другой своей стороной. Поразительна его способность вступать в соединение с самыми разнородными и даже полярными контрагентами. Этим же объясняется и его огромная живучесть.

В свете сказанного станет более понятной и неоднозначность тех оценок, которые вызывает новоязычество у современных его исследователей. Нередко автор, начинающий свою публикацию как «человек со стороны», к концу настолько срастается с объектом своего исследования, что превращается по сути в его адепта. Часто «во здравие» и «за упокой» соединяются самым причудливым образом. Весьма распространенным явлением стало своего рода «культурологическое переосмысление» отдельных новоязыческих мотивов — переосмысление, фактически служащее формой их развития. Все это диктует необходимость самого пристального внимания к тем конкретным аспектам и модификациям «культурного» новоязычества, которые выступают при этом на передний план, а равно и к позициям их интерпретаторов.

Плуралистичной, многовариантной предстает разработка новоязыческих интенций и мотивов в эстетической сфере. Здесь можно выделить целый ряд модификаций, требующих различных подходов к их оценке. Новоязычество художественно-образное (эстетическое) и новоязычество религиозное, на наш взгляд, — явления различного порядка. Первое является компонентом художественного (эстетического) сознания, второе — религиозного. При всех свойственных им чертах общности, периодах и формах исторического взаимодействия эти два вида сознания все же не совпадают друг с другом по объему.

Есть мыслители, стремившиеся (например, В. С. Соловьев) или стремящиеся ныне «вписать» художественное сознание конкретного автора в окоем его религиозных воззрений. Но полное взаимное соответствие (изоморфность) указанных сфер остается для нас проблематичным. Даже применительно к такой (образцовой для Соловьева) творческой индивидуальности, как Ф. М. Достоевский. Еще больше неполных соответствий, расхождений между религиозным и художественным сознанием можно обнаружить в творчестве М. Ю. Лермонтова. Христианско-православная основа его творчества несомненна, но в случаях, когда того требовало внутреннее развитие его замыслов — интенций, он смело выходил в сферу языческой образности; даже, случалось, в строй мышления иноверцев.

Как нам представляется, художественное сознание достаточно самостоятельно и коррелирует с религиозным сознанием более сложным образом, чем при однозначном соответствии. Во всяком случае, творчески-образное сознание крупного художника далеко не всегда вмещается целиком, без остатка, в строго очерченные границы одной конкретной религиозной конфессии. И если мы правы, то наше отношение к новоязычеству художественно-образному (эстетическому) должно быть иным, нежели к новоязычеству собственно религиозному, должно быть более культурно-чутким, диалектичным, гибким. Не прямолинейным — во всяком случае.

В последние годы в нашей культурфилософской и эстетической литературе усилилось понимание того, что развитие культуры имеет не простой, линейный характер, а включает в себя элементы цикличности, возврата к этапам, уже пройденным, но не исчерпанным ранее в своем потенциале до конца. Обычно толчком к такому возврату служит чрезмерная усложненность и каноничность культурных форм, их значительный отрыв от природных основ общественного процесса. Симптомом подобных моментов развития выступает характерное ощущение «усталости от культуры».

В таком контексте художественное новоязычество является закономерным феноменом, повторяющимся раз за разом. При этом оппозиция «христианство—язычество» максимально сближается со смежной оппозицией «цивилизация (цивилизованность)—варварство» и другими антитезами того же смыслового круга. Показательной иллюстрацией к сказанному могут послужить замечания В. В. Библихина, высказанные им при освещении эстетических взглядов Вяч. Иванова. «Вяч. Иванов выступил в России, — пишет

В. В. Биbihин, — как деятель «варварского Ренессанса», который он понимал как возрождение окраин Европы, еще не знавших высшего расцвета и в отличие от греко-романского Юга впервые шедших путем «всенародного высвобождения невоплощенных энергий новой жизни» («О веселом ремесле и умном веселии», VII). «Варварское возрождение», возведенное романтиками (Новалис), развернутое Вагнером, Ницше, Ибсенom, уже прокатилось по всему Западу; настал черед России»<sup>1</sup>.

Является ли творческое обращение к каким-то традициям, реалиям, образам языческого этапа истории, своеобразное «оживление» их, изменой христианству, высшим ценностям христианского этапа мировой культуры? Думается, не всегда это измена. Сама христианская культура проявляет постоянный интерес к язычеству как к своей предыстории. Исторически христианство преодолело язычество, однако оно вырастало как раз из него, многое в преображенном виде включило в себя. Помня об этом, культурное сознание стремится воссоздать полноту исторического процесса, исторической картины. Одно из свидетельств тому — работы Ф. Ф. Зелинского начала XX века<sup>2</sup>. «Язычество не отрицательная величина, — утверждал Д. С. Лихачев. — Оно представляет собой определенную культурную ценность, которая с принятием христианства не обесценивается, а поднимается на высоту иного миропонимания»<sup>3</sup>.

— Не является ли «обращение к языческим корням» простой реанимацией давно отжившего, чем-то далеким от нужд современной культуры? — Такое мнение возможно, но против него хотелось бы высказать следующие два возражения. Во-первых, специалисты по проблемам культуры отмечают, что «этнический ренессанс» — своего рода балансир, противовес процессам универсализации и глобализации — является мировой тенденцией современной эпохи. Стремление народов и других аналогичных общностей к самоопределению, самосознанию, самоидентификации представляет собой ту сверхзадачу, которая включает в себя интерес к «древностям»

<sup>1</sup> История эстетической мысли: В 6 тт. Т. 5. М., 1990. С. 334.

<sup>2</sup> См.: Зелинский Ф. Ф. Язычество греко-римское // Энциклопедический словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 81. СПб., 1904; Он же. Характер античной религии в сравнении с христианством // Зелинский Ф. Из жизни идей: В 2-х тт. Т. 1. М., 1995; Он же. Религия эллинизма. Томск, 1996.

<sup>3</sup> Лихачев Д. С. Тысячелетие культуры // Альманах библиофила. Вып. 26. М., 1989. С. 8.

и придает ему в принципе оправданный человеческий смысл. *Вторых*, даже те культурологи, которые, как, например, В. В. Биbihин, считают «искания в стиле ретро» наднациональной (региональной или глобальной) проблемой, одновременно подчеркивают, что любой «возврат» — не самоцель, что он — необходимая составляющая нового синтеза. Старое возрождается в новом, ради нового, внутри нового — и в этом еще одно его оправдание<sup>1</sup>.

Если обратиться к русскому православию и русской культуре, то об их наследственном, духовно-генетическом коде справедливо и ясно, на наш взгляд, сказал митрополит Питирим: «Национально-культурная самобытность наша складывалась в синтезе двух главных составляющих ее элементов. Это — византийская форма христианства в ее наивысшем к тому времени, X веку, состоянии. И это наша славянская народность, неистребимый дух России, сформировавшийся среди равнин и лесов, на огромных пространствах. Русский синтез дал миру особую человечность, особую эстетику, богатую своими формами культуру...»<sup>2</sup>. Какого-то принципиального запрета на обращение вновь и вновь к этим собственным живительным корням, разумеется, нет и быть не может.

Наряду с вышеочерченными формами «эстетизированного» новоязычества, выполняющими, как мы видели, ряд положительных, конструктивных функций в развитии культуры, встречаются и иные его модификации. Их авторы видят в новоязычестве не только и не столько симптом кризиса традиционной культуры, сколько эффективный инструмент ее разрушения.

Образец такой трактовки эстетического новоязычества являет собой книга А. Якимовича «Магическая вселенная»<sup>3</sup>. Согласно этому автору, культурная парадигма, основанная на «трех китах» — разуме, морали и ценностных оппозициях вообще — есть безнадежный анахронизм. Будущее за ее новоязыческим антиподом, нашедшим свой идеал в глубинной архаике, в возвращении к первобытно-хаотическому сознанию, еще не структурированному и не поляризованному. Эта концепция своей аномичностью и крайней дезинтегрированностью близка принципиальным установкам постмодернизма. Казалось бы, А. Якимович просто продолжает в современной социо-

<sup>1</sup> См.: Биbihин В. В. Новый ренессанс. М., 1998. С. 28–58, 189–204.

<sup>2</sup> Цит. по: Альманах библиофила. Вып. 26. С. 236.

<sup>3</sup> См.: Якимович А. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М., 1995. С. 5–55 и др.

культурной ситуации ницшевскую традицию, выступая под тем же девизом «возврата к здоровому варварству», к языческому дионисизму. Однако проблема синтеза дионисических и аполлонических тенденций, присутствующая в учении Ницше, у А. Якимовича отсутствует. Некорректность позиции данного автора выражается в том, что он идентифицирует будущее культуры с одной вышеназванной новоязыческой (постмодернистской) тенденцией. Из его поля зрения исчезает напряженное взаимоопосредование полярностей, испаряется многовариантность культурного развития и непредзаданность его результатов.

В осмыслении различных аспектов новоязычества анализ часто соседствует с предвзятыми идеологическими установками, ввиду чего диапазон оценок колеблется от апофеоза до гневного осуждения. Немаловажно, однако, на каком основании даются те или иные оценки.

Можно выделить ряд авторов, для которых новоязычество есть предвестье грядущей, завтрашней культуры и одновременно то знамя, под сенью которого должен свершиться переход к ней. Так, Г. Тульчинский всячески приветствует, пропагандирует и развивает *этическую форму* новоязычества. Новаторство последней состоит, по его замыслу, в передаче приоритетов от «весов внешних» (добро — зло) к «весам внутренним» (намерения — рефлексия о совершенном поступке). Здесь, в глубине Я, как некогда в архаичном сознании, все зыбко и плюралистично. И эту «политеистическую» неопределенность следует возродить. «Грядет новая архаика, «неоязычество», — провозглашает Г. Тульчинский. Т. е. на смену скучному миру добра и зла идет «мир, полный смыслов», вменяемых субъектом себе же самому. Именно идеей вторичности, необязательности критериев добра и зла ценно новоязычество для Г. Тульчинского<sup>1</sup>.

Известное распространение получили также *политизированные модели* новоязычества. В публикациях определенной направленности уже давно стало общим местом обвинение христианства (православия в том числе) в «тоталитаризме», проистекающем, по мнению данного круга авторов, из самого принципа монотеизма, из самой идеи личного Бога. Новоязычество с его политеизмом ассоциируется в сознании таких авторов, напротив, с демократиче-

<sup>1</sup> См.: Тульчинский Г. Новая архаика, или Бытие как поступок // Новый круг (Киев). 1992. № 1. С. 48–49.

ским плюрализмом, с обретением свободы. Подобные инвективы и антитезы можно встретить у воинствующего «культурплюралиста» М. Сокольского<sup>1</sup>, даже у лауреата Нобелевской премии И. Бродского<sup>2</sup>. Здесь не место вступать в полемику по данному поводу, доказывая, что подобные вердикты бездоказательны, произвольны.

В качестве противовеса подобной культурной апологетике новоязычества, православные критики данного феномена подчеркивают связанные с его распространением негативные последствия. В частности тот факт, что, отпадая от христианства, неопит «новой религии» зачастую попадает в ловушку одной из тоталитарных сект. Здесь тоталитаризм уже не ассоциативно-метафорический, а самый реальный. Авторитет единого Бога и церкви заменяется духовным господством предводителя секты или деноминации, иногда господством изуверским. Православные критики новоязычества обращают внимание и на то, что претензии новоязычества на статус религии весьма сомнительны. (Характерно в этом отношении название одного из вариантов «неогуманистической», искусственно созданной религии: «религия без откровения»<sup>3</sup>). Через новоязыческое сектантство «мы неизбежно скатываемся к обожествлению твари...», — предостерегает верующих отечественный богослов А. Дворкин<sup>4</sup>. И действительно, «новоязыческий ренессанс» приводит больше к культу человеческого тела, к пропаганде здорового образа жизни, паранаучным методам терапии и т. п., нежели к совершенствованию духовности в ее высших проявлениях.

Наибольшее число идеологических спекуляций вокруг новоязычества связано с проблемой выявления *субъекта* — *носителя* подобных тенденций, с их проекцией в социально-политическую сферу.

Религиовед Б. Фаликов, наблюдая активизацию в России, особенно в молодежной среде, новоязыческих проявлений, спрашивает: «Кому выгодно?» Ответ, по его мнению, однозначен. В современной России есть, считает он, только один сугубо заинтересованный в том социальный субъект, один главный источник новоязычества — «русские, славянские расисты». Почему «русские, славянские»?

<sup>1</sup> См.: Сокольский М. Неверная память. Герои и антигерои России. Историко-полемические эссе. М., 1990.

<sup>2</sup> См. об этом: Степанян Е. Мифотворец Бродский // Континент. № 76. М.-Париж, Апрель-июнь. 1993.

<sup>3</sup> См.: Хаксли Дж. Религия без откровения. М., 1992.

<sup>4</sup> Дворкин А. Введение в сектоведение. Учебн. пособие. Н. Новгород, 1998. С. 457.

Потому, что именно эта, численно большая категория населения, противодействуя благому делу «денационализации», устремлена в день вчерашний: живет мечтами о возрождении былого величия, «консервирует» свою национальную идентичность, в государстве видит защитника общих интересов. («Главное, чтоб держава крепла», — пародирует лексику «обвиняемых» теоретик-культуролог). А почему «расисты»? Потому, что от национально-культурной самобытности, полагает Б. Фаликов, только один шаг до идеи природно-биологической исключительности (расизм); укрепление же национальной государственности практически равнозначно фашизму. При следовании такой логике понятие «расист» получает предельно расширительное толкование. Под него подводятся фактически все, кто не принадлежит к числу крайних «западников», таких, как Б. Фаликов. Вопрос ставится ребром: ты либо западник, либо «крутой славянский расист». Третьего не дано...<sup>1</sup>

К сожалению, у Б. Фаликова немало единомышленников. Всех их характеризует пристрастие к единению по горизонтали и, соответственно, крайняя подозрительность в отношении любой вертикали («прикрепленности», «почвенничества»).

Таковые находятся даже в богословских кругах. Вот как воюет с патриотизмом не кто иной, как ранее цитированный А. Дворкин: «...Мы помним, что Его Царство — не от мира сего и что никакие земные привязанности, даже самые дорогие, такие, как любовь к родному краю, к своему городу, к своей стране, не должны заслонять для нас Самого Господа нашего Иисуса Христа и Его Церковь. В противном случае мы неизбежно скатываемся... к язычеству<sup>2</sup>». (И эти строки напечатаны под эгидой Братства во имя святого Великого князя Александра Невского, для которого самой такой дилеммы — православие *или* патриотизм — не существовало!)

То, что новоязыческие устремления «к корням», к архаике могут перерасти, при сочетании определенных условий, в некое подобие немецких расовых мифов, в ядовитые плевелы фашизма, отрицать не приходится. (С обязательным уточнением, что это возможно не только на русско-славянской почве, но и везде, где созреет идея превосходства одной нации и ее мирового господства.). Подобные мутанты, зловещие всходы полагается разоблачать со

<sup>1</sup> Фаликов Б. Неоязычество // Новый мир. 1999. № 8. С. 148, 166–168.

<sup>2</sup> Дворкин А. Введение в сектоведение. С. 457.

знанием дела, детально и аргументированно, однако именно этого Б. Фаликов и не делает. Его, так сказать, источниковедческая база относительно современного отечественного новоязычества («фашизоидного расизма», «русского фашизма») ограничивается: 1) доверительными устными сообщениями, сделанными В. Шнирельманом(?) и еще одним этнографом, пожелавшим остаться неизвестным; 2) мимолетным диалогом в стенах РГГУ с некими студентами-толкиенистами; 3) случайно купленной на уличном развале книжкой из серии «Анастасия». Право, не густо... И из таких скудных данных — такие решительные выводы! Здесь без всяких дальнейших пояснений видно, где кончается научное исследование и начинается самая откровенная идеология.

Б. Фаликову, А. Дворкину, другим теоретикам того же направления<sup>1</sup> *удобно* свести корни современного российского новоязычества к «почвенным» идеям нации, национальной культуры, патриотизма, государственности и т. п. В действительности новоязычество — явление многокорневое. И, что самое курьезное, «цивилизационные универсалисты» не замечают, что впали в утопизм, далеко превосходящий самые смелые мечтания всех, кого доселе обвиняли в утопизме. Во всяком случае, согласно предвидениям классиков марксизма, национальные различия (языковые и др.) сохранятся еще долго-долго после предполагавшегося полного торжества коммунизма. А теперешние радикальные глобалисты желают покончить с ними не когда-нибудь в отдаленном будущем, а прямо сейчас. И начать этот процесс они хотят именно с просторов России, с русского народа, со славянских народов.

В современных условиях наиболее широкую социальную базу новоязычества образует интернациональный по своему составу, весьма многочисленный социальный слой — мещанство (или как вам больше нравится: «средний класс», «массовый, коллективный субъект общества потребления» и т. п.). К тому времени, когда религиовед Б. Фаликов заканчивал свою новомирскую статью (декабрь 1998 г.), уже четыре года, как на русском языке была опубликована своего рода «новоязыческая библия», оформляющая воззрения, умонастроения и устремления того самого мещанского слоя, который сейчас господствует на исторической арене и приспо-

---

<sup>1</sup> См., также: *Московская А. Человек — это звучит зло* // Независимая газета. 17 февраля 1993. С. 8.



сабливает к своему уровню все без исключения сферы и явления культуры. Эта «библия» — книга В. Б. Авдеева «Преодоление христианства (*опыт адогматической проповеди*)». (Займствования из Льва Шестова в такого рода опусах стали уже почти обязательными). Б. Фаликов не упоминает этот весьма колоритный источник, возможно, из-за того, что его содержание не вмещалось бы в созданную им самим концепцию «русского фашизма». Восполняя этот пробел, предоставим слово вышеупомянутому В. Б. Авдееву:

«Основной постулат любой языческой религии звучит всегда примерно одинаково: ...живи сам и дай жить другому. ...Язычество не содержит жестких предписаний, оно индивидуально пластично. Не нравится Бог — не верь в него, выбери другого». «Язычество не принуждает и не страшит, оно комфортабельно, как индивидуальные апартаменты, оно ласково и жизнелюбиво. Оно зовет жить здесь, сейчас и вечно в других жизнях. Оно зовет не страдать, смириться и ограничиваться, но наслаждаться, действовать и развиваться»<sup>1</sup>. И еще: «Эмансипация религиозного опыта, дополненного всеми комфортабельными атрибутами цивилизации, вот самое значительное достижение нашей эпохи. ...Можно быть первым и выдающимся, имея преуспевающий вид, здоровье, деньги, роскошь, знания, неослабное внимание противоположного пола. Фанатизм будет сменен свободным воодушевлением и задором. Все это можно, но нужно стать лишь многобожником...»<sup>2</sup>

В приведенных выдержках нет русско-славянского национализма, расизма, фашизма и, наверное, поэтому Б. Фаликову и А. Дворкину они не представляются чем-то угрожающим подлинной культуре, способным опошлить и выхолостить ее. Не страшно. Не заслуживает даже упоминания. Но это с какой точки зрения посмотреть. Нам от процитированного — страшно, ибо вот он, облик жирующего, чавкающего мещанина, вот он, циничный манифест *космополитического расизма* современного «просвещенного» мещанства.

К национальному вопросу российское новоязычество все же имеет отношение (однако, совсем в ином, противоположном контексте). Эта существенная грань проблемы, ускользающая от «западнического» взгляда, хорошо высвечена в книге, вышедшей, как и книжка В. Б. Авдеева, в 1994 году под редакцией митрополита

<sup>1</sup> Авдеев В. Б. Преодоление христианства (опыт адогматической проповеди). М., 1993 (1994). С. 87, 88.

<sup>2</sup> Там же. С. 106.

Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна. В тексте, который мы сейчас процитируем, речь идет о факторах, благоприятствующих всему движению «Нью Эйдж», но сказанное в полной мере относится и к новоязычеству как таковому.

«В религиозной агрессии, которую сегодня Запад ведет против православной России, “Новому веку” отведена важная роль: роль многоликого, псевдодуховного и архинового соблазна, который должен заинтересовать интеллектуальную и религиозно чуткую элиту в подрастающих поколениях, оторванных от национальных традиций». Навязываемое «изменение включает в себя не только отказ от общехристианской традиции в мышлении... но и от определяемого этой традицией образа жизни ради менее “условного и догматического”, что на деле означает пренебрежение большинством евангельских заповедей». «Так как Антихристова и мондиалистская основа “Нового века” как нельзя лучше соответствует системе ценностей, навязываемой сегодня России, то ячейки движения будут постоянно финансироваться и всячески поддерживаться с Запада и своими и родственными структурами». Тем не менее «в России не следует, вероятно, ожидать массового распространения “Нового века”, ибо в ней иная, чем на Западе, духовная атмосфера...»<sup>1</sup>.

На этой ноте сдержанного оптимизма нам и хотелось бы закончить свое небольшое исследование природы и некоторых важных аспектов современного новоязычества.

2000

## НОВОЯЗЫЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Понятие «новоязычество» (или «неоязычество») ещё не успело войти в современные справочные издания и словари. Между тем, феномен новоязычества стал осязаемой реальностью по меньшей мере лет 125–130 тому назад. С того самого времени, когда Ф. Ницше объявил христианству — этой, по его понятиям, обессиливающей религии слабых — войну не на жизнь, а на смерть, провозгласив альтернативой ему «варварский ренессанс».

В России рубежа XIX–XX веков такие крупные деятели культуры, как Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, Н. А. Бердяев, Вяч.

<sup>1</sup> Православная Церковь, Католицизм, протестантизм, современные ереси и секты в России. СПб., 1994. С. 240–241.

Иванов, не порывая полностью духовной связи с христианством (православием), в то же время большую долю своих симпатий отдавали язычеству. Нарастание новоязыческих тенденций в западной Европе 20-х – 50-х годов XX века отмечали и старались осмыслить теоретически культурфилософы самого первого ранга — К. Г. Юнг<sup>1</sup>, К. Ясперс<sup>2</sup>, Р. Гвардини<sup>3</sup> и некоторые другие. Во второй половине столетия новоязыческая оппозиция христианству не только приобрела ещё большие масштабы и остроту, но и, как говорят, знаковый характер, став одним из характерных символов эпохи.

Как видим, у современного язычества есть своя предыстория и история развития, соответственно — своя, достаточно разветвлённая, корневая система. Однако, все это и поныне остается малоизвестным, малоизученным. Что, в свою очередь, сказывается и на слабой теоретической разработанности проблемы.

В одном из современных религиозоведческих словарей все же находим — пусть беглое, между прочим — упоминание о новоязычестве, которое, на наш взгляд, можно принять в качестве исходного пункта для дальнейших размышлений на эту непростую тему. Новоязычество относится, считают авторы словаря, к разряду «неорелигий». Это — общее наименование для целой совокупности новых конфессий, религиозных групп, духовных течений, церквей, оформившихся во второй половине XX века. В их возникновении отразились модернистские процессы в религиозной сфере. «Классифицируя многочисленные неорелигии, выделяют образование неохристианских, неоориенталистских (необуддизм, неоиндуизм), *неоязыческих* (выделено мною. — В. К.), нью-эйджевских (синкретических) ориентаций»<sup>4</sup>. В качестве глубинных факторов, способствующих появлению и развитию неорелигий, названы: кризис традиционных религий; взаимовлияние различных культурных миров; изменения мировоззренческих парадигм.

В процитированном фрагменте примечательно отграничение новоязычества от другого религиозно-обновленческого движения:

---

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Йога и Запад / Магический кристалл. Магия глазами ученых и чародеев. М.: Республика, 1992.

<sup>2</sup> Ясперс К. Философская вера / Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991.

<sup>3</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени / Вопросы философии, 1990, № 4.

<sup>4</sup> Релігієзнавчий словник. За ред. А. Колодного і Б. Лобовика. Київ. Четверта хвиля, 1996. С. 212.

New Age («Новый век»), получившего широкое распространение в США и Канаде, западноевропейских странах, а теперь и в Российской Федерации. Из контекста явствует, что нью-эйджевское движение следует расценивать как более плюралистичное, «всеядное» и произвольное в конструировании неорелигий из исходных унаследованных элементов. Новоязычество же более ограничено именно возрождением верований, предшествовавших единобожию мировых религий (христианства в частности) — возрождением как верований архаических, типа шаманизма, так и античных, греко-римских форм политеизма. На практике же грань между новоязыческими и нью-эйджевскими проектами довольно размыта, условна. Некоторые авторы максимально сближают эти два явления, и даже включают первое в состав второго. И, надо сказать, делают они это не без оснований. «Воссоздающие» интенции в новоязычестве явно сосуществуют с интенциями собственно креативными, синтезирующе-компилятивными (которые преобладают в «Новом веке»), и как бы переходят друг в друга.

Неорелигии вообще возникают, отмечают авторы упомянутого словаря, как правило, «в интеллектуализированных слоях населения». Это в полной мере относится и к новоязычеству. Особенно чутка, восприимчива к подобным веяниям молодежь — школьники, студенты, молодые специалисты. Неудивительно, что новоязычество чаще всего связано с молодежными движениями, составляя одно из направлений молодёжной субкультуры.

Иногда новоязычество выступает на поверхности общественной жизни в весьма респектабельных, рефлексивно-теоретических формах. Таковы, например, культурологические штудии современных французских «новых правых» (А. де Бенуа, Б.-А. Леви, И. Бло и др.)<sup>1</sup>.

Для нью-эйджевских новоязыческих деноминаций характерны демонстративные миролюбие, веротерпимость, апелляции к религиозному полифонизму, мультикультурализму и т. п. В действительности это означает лишь то, что их изначальное противостояние христианству и другим мировым религиям затушевывается

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Казраманов Ю. М.* Метаморфозы нигилизма. О «новых философиях» и «новых правых». М. 1986; *Панарин А. С.* Стиль «ретро» в идеологии и политике. (Критические очерки французского неоконсерватизма). М. 1989; *Руткевич А. М.* На развалинах священных стен. (Комментарии к работе К. Г. Юнга «Йога и Запад»). / Магический кристалл. Магия глазами ученых и чародеев. М., 1992.

или умело маскируется. Для таких деноминаций быстрое превращение в тоталитарные секты — явление весьма обычное, типичное. Иного варианта эволюции трудно ожидать, с учетом общего механизма функционирования неорелигий. «...Неорелигии... выступают результатом религиозных инициатив отдельных лиц, которые, основываясь на определенной вероисповедной традиции либо синкретизме нескольких, творят новое вероучение, культ, организацию. Последняя считается самодостаточной и независимой от какого бы то ни было религиозного центра, а её основатель и руководитель — богоизбранным»<sup>1</sup>. Власть такого богоизбранника над душами и судьбами рядовых членов группы, как правило, воистину тоталитарная.

Даже на этом, далеко не идиллическом, фоне особой агрессивностью, особой резкостью тона выделяется книга отечественного идеолога новоязычества В. Б. Авдеева «Преодоление христианства», изданная в 1994 году<sup>2</sup>.

Многие деятели народного образования озабочены проникновением неорелигий (включая новоязычество) в систему среднего и высшего образования Российской Федерации. В книге И. Куликова «Метаастазы оккультизма в системе образования» помещены в виде приложений многочисленные протесты отечественных педагогов и ученых против заполнения духовного вакуума как учащейся молодежи, так и взрослых плодами измышлений самозванных проповедников духовности. В числе авторов этих протестов — академики РАН Н. Лаверов, В. Кудрявцев, В. Гинзбург, ректор МГУ академик В. Садовничий, сотрудники института этнологии и антропологии РАН и др.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Релігієзнавчий словник. За ред. А. Колодного і Б. Лобовика. Київ. 1996. С. 212.

<sup>2</sup> Авдеев В. Б. Преодоление христианства (опыт адогматической проповеди). М.: Капъ, 1993 (1994). В. Б. Авдеев дает своей книгой яркий образец жанра, в котором почему-то становится «принятым» писать о новоязычестве: вроде бы с притязаниями на научность и эрудицию, но без точных ссылок, вроде бы с раздумчиво-рефлексивно, а вместе с тем и тенденциозно, пристрастно. Да еще как! В сравнении с этой «русской библией новоязычества» «Антихрист» самого Ницше может показаться собранием сладкозвучных комплиментов и мадригалов. Собственно, книга В. Б. Авдеева — явление маргинальное: находящееся как бы в пределах культуры и вне её; на грани возможного и допустимого в мире печатного слова — и за этой гранью. Самое же прискорбное то, что так зачастую пишут теперь не только сами новоязычники, но и «сторонние» исследователи их взглядов. Пишут, выражаясь не менее хлестко, чем Авдеев, идеологизированно, проработочно, — то ли в новоязыческом, то ли в новорапповском стиле. Видимо, дурной пример заразителен...

<sup>3</sup> Куликов И. Метаастазы оккультизма в системе образования. Аналитическое исследование. М.: Паломник, 1999.

«Ни один христианин не может радоваться наступлению радикального не-христианства», — справедливо заметил Р. Гвардини<sup>1</sup>. Неудивительно, что самыми суровыми и непримиримыми оппонентами новоязычников выступают представители отвергаемых ими религий, особенно — христианства, в России — православия.

В конце 1994 года было принято и опубликовано «Определение Архиерейского Собора Русской Православной Церкви «О псевдохристианских сектах, неоязычестве и оккультизме». В нем, в частности, говорится: «Через открывшиеся границы в наши страны хлынули проповедники лжехристианства и псевдорелигий, приходящие с Запада и с Востока». Но все эти секты и «новые религиозные движения», согласно Определению, «с христианством не совместимы», и Собор «не благославляет участия православных в мероприятиях, организуемых указанными ... группами»<sup>2</sup>.

И все же наряду с самыми резкими выступлениями против новоязыческих тенденций, как бы поверх них, у философски-глубоких представителей религиозной мысли присутствует переживание кризиса самого христианства. Одна из сущностных причин развития новоязычества кроется здесь. Факт кризиса установлен не сегодня, его признают и католический мыслитель Р. Гвардини<sup>3</sup>, и протестант Ж. Эллюль<sup>4</sup>, и «средиземноморский почвенник» (как назвал его один из публицистов) С. С. Аверинцев<sup>5</sup>. Что же касается дальнейшего, а именно: уяснения причин кризиса, то это дело не только религиозного сознания, и даже не исключительно религиозно-ведческая задача, а проблема более широкая — культурфилософская. Немаловажно и то обстоятельство, что кризис христианства, как традиционной для Старого и Нового света мировой религии, сопровождается разрушением или проблематизацией исповедуемых, утверждаемых им духовных ценностей. И это еще одна из причин, в силу которых религиозно-ведческий анализ современного кризиса хри-

<sup>1</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени / Вопросы философии, 1990, № 4. С. 160.

<sup>2</sup> Определение Архиерейского Собора Русской Православной Церкви «О псевдохристианских сектах, неоязычестве и оккультизме». Прилож. к кн.: О. Анатолий (Берестов), Решетов В. «Колдуны в законе». Критические заметки по законопроекту «Об энергoinформационной безопасности». М.: Русский Хронограф, 1999. С. 115–117.

<sup>3</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени / Вопросы философии, 1990, № 4.

<sup>4</sup> Бибихин В. В. Новый ренессанс. М. 1998. — В т.ч. раздел «Подрыв христианства» (критич. обзор-изложение работ Жака Эллюля).

<sup>5</sup> Аверинцев С. С. Послесловие к кн.: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. Т.3. М. 1995.

стианства перерастает в анализ культурфилософский. Именно в таком ключе его и освещают упомянутые выше религиозно ориентированные культурологи. Они рассматривают кризис христианства как бы одновременно с двух точек зрения: изнутри (самой веры) и извне (из макроконтракста культуры).

Широкий контекстуальный подход к феномену новоязычества диктуется также логикой его собственных внутренних изменений. Так, Д. С. Лихачев, опираясь на материал «Слова о полку Игореве», проводит следующую мысль. Язычество может из феномена религиозного сознания постепенно превратиться в структурный компонент художественной фантазии. Если обратиться к «Слову», то наличие в нём элементов языческого мировосприятия оспаривать не приходится; но вывод о том, что оно написано автором-язычником, был бы, считает учёный, ошибочным. «В прежних богов уже не верили...». «Вся поэма пропитана христианским духом». «Те же “Стрелы Стрибога” у автора «Слова» — это уже не религиозная, а эстетическая стадия язычества». «По “Слову” ясно, что языческое мировоззрение не забыто в XII веке. Но оно приняло ту форму, которая характерна и для XVIII или XIX века, когда писатели обращались к языческим античным богам как к определённым символам»<sup>1</sup>. Можно не сомневаться, что выявленная здесь тенденция «выветривания» религиозного содержания язычества и постепенной его эстетизации сохраняет свою силу и в условиях современной культуры. В наши дни отдельные новоязыческие мотивы (подвергнутые предварительной «идеации», «возгонке») широко используются в разработке актуальных проблем этики<sup>2</sup>, теоретического искусствознания<sup>3</sup> и т. д.

Таким образом, новоязычество существует в многообразии конкретных форм, одни из которых близки к сфере неорелигий или прямо включены в неё, тогда как другие сохраняют с ней лишь номинальную связь, преимущественно — генетическую и методологическую.

Всё сказанное выше подтверждает не только правомерность, но и настоятельную необходимость рассмотрения новоязычества в

<sup>1</sup> Лихачев Д. Тысячелетие культуры / Альманах библиофила. Вып. 26. Тысячелетие русской письменной культуры. М.: Книга, 1989. С. 8.

<sup>2</sup> Тульчинский Г. Новая арханка, или Бытие как поступок. О чистой совести и бессмысленности её обоих смыслов. / Новый круг (Киев), 1992, № 1; Золотухина-Аболина Е.В. Современная этика: истоки и проблемы. Ростов-на-Дону. 1998.

<sup>3</sup> Якимович А. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М. 1995.

широком культурфилософском контексте. Этому специфическому ракурсу видения проблемы мы и намереваемся следовать далее.

Феномен новоязычества связан с системой культуры как минимум в трёх плоскостях, в тройном отношении. Во-первых, он есть частное проявление общесистемных закономерностей — таких, как наблюдаемый ныне кризис культуры, и др. Во-вторых, восходящая к Ницше оппозиция культура/контркультура является для данного феномена поистине материнским лоном. В-третьих, очевидно родство новоязычества с подсистемой так называемой массовой культуры. Ввиду особой значимости второго из указанных аспектов проблемы, попытаемся сжато обрисовать сущность и функции контркультуры.

Как нам представляется, оппозиция культура/контркультура имеет не исходно-элементарный, а, напротив, результативно-интегративный характер. В качестве внутренних моментов её сущности, или субэлементов, должны быть названы следующие.

1. Оппозиция *дионисизм/аполлонизм*, также выдвинувшаяся на авансцену культурологической рефлексии благодаря Ницше. В этой оппозиции акцентируется, во-первых, неустраняемая соположенность, соотнесённость гармонии и дисгармонии во всех продуктах и процессах культуры. Во-вторых, в ней фиксируется аналогичная антитетичность и взаимодополнительность рационального и иррационального, сознательного и бессознательного уровней человеческой психики, уровней творческого субъекта.

2. Признание реальным фактом культуры *парадоксальных сочетаний* созидания и деструкции, творческих взлётов и надломов, позитивных эстетических ценностей и негативных этических («мрачное величие», «поэтика зла» и т. п.). Все подобные парадоксы чаще всего подводятся под обобщающее понятие «*демонического*», «демонизма». Вовлечённые в преобразовательную практику, разбуженные, но по сути ещё не освоенные человеком силы окружающего мира и его собственной природы приобретают, как разъяснял Р. Гвардини, амбивалентный характер. В них соприсутствуют вместе природно-естественное и как бы сверхъестественное, человеческое и не-человеческое начала. Культура, следовательно, в определённые периоды, а может быть — и всегда, чревата своей противоположностью — «некультурной культурой» (Р. Гвардини), анти-культурой, или контркультурой.

3. Идея *возврата а)* к пройденным, но не исчерпанным до конца в своих потенциях, предшествующим ступеням культуры



(архаика, язычество и т. п.), либо б) к докультурному, природно-животному состоянию.

В случае (а) степень отрицания существующих ныне форм культуры — не самая радикальная, лишь частичная. В культуре ничто не исчезает раз и навсегда, всё может быть возрождено в изменённом, преображённом, переосмысленном виде. В принципе «возврат», «возрождение» есть один из магистральных путей развития культуры. Но и здесь благое неотделимо от не-благого, продуктивное — от контрпродуктивного (как о том напоминал в свое время еще Дж.Вико, характеризуя различные формы «вернувшегося варварства»). Все дело — в конкретных условиях, формах, целях, сочетаниях разрушения и созидания, старого и нового.

Тенденция (б) направлена своим остриём на разрушение устоев культуры как таковой, на отказ от неё вообще. Именно её некоторые теоретики (например, Ю. Н. Давыдов) и называют контркультурой<sup>1</sup>. С таким словоупотреблением, на наш взгляд, можно согласиться. Но известны и менее радикальные альтернативы существующим ныне формам культуры. Единство тех и других, ультра-радикальных и более умеренных инновационных форм мы обозначим термином «*дионисизм в культуре*»; тогда *контркультура* составит относительно малую, но самую нигилистически-взрывчатую часть широкого спектра дионисических тенденций<sup>2</sup>. Впрочем, с неменьшим основанием можно ставить вопрос и о разграничении двух значений понятия «контркультура» — широкого и узкого. (Вопрос о выборе термина вторичен, главное — уяснить суть предлагаемого разграничения).

4. Неким контрагентом и одновременно дополнением идеи возврата служит положение о прогностически-проективной функции контркультуры (будь то в широком или узком её значении). Мы не оговорились: «возврат» или порыв в прошлое, в ретро, является в значительной степени квази-возвратом. На деле в большинстве случаев речь идет о синтезе элементов прошлого и настоящего ради прорыва в будущее. По этому вопросу у теоретиков есть расхождения. Одни утверждают, что по сути имеет место лишь иллюзия прорыва в будущее, следовательно, контркультурные тенденции

<sup>1</sup> Давыдов Ю. Н., Роднянская И. Б. Социология контркультуры. (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М.: Наука, 1980.

<sup>2</sup> Крутоус В. П. «Дионисизм» в культуре и контркультурные тенденции / Маргинальное искусство. М. 1999.

выполняют всего-навсего *компенсаторную функцию*. Другие, напротив, в контркультурном радикализме и только в нём видят репрезентанта в настоящем культуры — её завтрашнего дня. Истина, вероятно, находится где-то посередине.

*Проективная функция* контркультуры (в составе дионисизма или вне его) не подлежит сомнению, она вполне реальна. Другое дело, что формируемый ретроспективно-перспективный синтез может быть не «магистральным», не оптимальным в масштабах всего общества, всей культуры. Но мировидение определенных социальных, культурных слоев населения он выражает (или способен выражать) достаточно адекватно. Проективная функция контркультуры — реальность, реальная величина, игнорировать или недооценивать её нет оснований.

5. Культура как полюс устойчивости, согласованности, системности и контркультура как полюс изменчивости, дезинтеграции могут соотноситься друг с другом либо, так сказать, «в норме», либо «в патологии». Патологичны их отношения в случаях, когда идет речь о полном вытеснении или уничтожении одной из сторон. Такие аномалии в истории культуры случаются, но это именно — аномалии. Сам Ницше, вопреки расхожему мнению, не был апологетом одностороннего дионисизма. Дионисизм и аполлонизм, силы центростремительные (культурные) и центробежные (контркультурные) рассматривались им как взаимодополнительные, находящиеся друг с другом в самых различных соотношениях. (К тому же, взгляды Ницше на эти соотношения менялись от периода к периоду, от одной его книги к другой).

Именно эти соображения побуждают нас, зная о заочной полемике Ю. Н. Давыдова с Дж. Милтоном Йингером<sup>1</sup>, который настаивал на диалогизме отношений между культурой и контркультурой, принять сторону американского культуролога. Ю. Н. Давыдов целенаправленно акцентирует именно «патологические» ситуации, Йингер же стремится исследовать все поле «нормальных» взаимодействий между противоположностями, диалектику их сосуществования. Главным нервом возникшего спора является, по существу, вопрос о возможности *сопряжения культурных и контркультурных тенденций в контексте некой динамической целостности — метакультуры*. Мы, со своей стороны, убеждены в том, что подобный

<sup>1</sup> См.: Давыдов Ю. Н., Роднянская И. Б. Социология контркультуры. (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М.: Наука, 1980.

«высший синтез» разноречивых и противоборствующих внутрикультурных тенденций возможен, плодотворен и необходим.

Исходя из сказанного, думается, можно представить себе, пусть в самом первом приближении, что включает в себя феномен контркультуры и каковы её взаимоотношения с «собственно» культурой.

*Новоязычество*, как уже отмечалось выше, *представляет собой кризисно-культурное, дионисически-контркультурное и масскультовское образование* одновременно. Так как метасистема культуры чрезвычайно сложна, многоуровневая и многоэлементна, образовалось несколько различных (но не взаимоисключающих!) трактовок новоязычества, каждая из которых признает главной его детерминантой какой-либо один компонент культуры. Обрисуем кратко каждую из этих трактовок.

1. *Почвенническая трактовка*. Основана на специфическом истолковании оппозиций: христианство / язычество; культура планетарная, беспочвенная / культура самобытная, почвенная. Принципиальные основы этой концепции намечены Д. С. Лихачевым<sup>1</sup> и обстоятельно разработаны С. С. Аверинцевым в двух публикациях 90-х годов<sup>2</sup>. Самое последовательное применение данная методология нашла в статье Б. Фаликова «Неоязычество»<sup>3</sup>.

По С. С. Аверинцеву, христианство вообще, современное в особенности знаменует собой, образно говоря, *горизонталь* — устремлённость к братскому единению всех людей, без различия наций, государственных границ, образа жизни и т. п., тогда как язычество предполагает реализацию связей *по вертикали*, символизируя собой укорененность духовной культуры в некоторой «почве» (общность этническая, народная, национальная, языковая, государственная и т. п.). Всё дело в том, однако, что горизонталь, согласно С. С. Аверинцеву, — это *реальность сегодняшнего* и *завтрашнего дня*, вертикаль же была реальностью в прошлом, ныне она — *фантом*, идеологизированный миф и не более того. Везде, где кто-либо пытается соотнести явление современной культуры не только с личностью автора, самоценной и самодостаточной, но и с

<sup>1</sup> Лихачев Д. Тысячелетие культуры / Альманах библиофила. Вып. 26. Тысячелетие русской письменной культуры. М.: Книга, 1989.

<sup>2</sup> Аверинцев С. С. Послесловие к кн.: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. Т. 3. М. 1995; Он же. Когда рука не сожмется в кулак. / Век XX и мир, 1990, № 7.

<sup>3</sup> Фаликов Б. Неоязычество / Новый мир, 1999, № 8.

общностью, которая этого автора взрастила, с питающей его творчество национально-культурной традицией, там налицо вопиющий анахронизм новоязычества. «Национальное» означает то же самое, что «националистическое» («почвенное», новоязыческое). Всё национально-самобытное, почвенническое есть для данного автора синоним возрождения расизма, фашизма и т. п.

При таком подходе феномен новоязычества получает, на наш взгляд, слишком уж гипертрофированные размеры. А праведный гнев культуролога по поводу расизма и фашизма становится явно идеологизированным, разящим не столько реального врага, сколько вымышленного, искусственно выiskanного.

Методология культурного беспочвенничества заслуживает отдельного, обстоятельного критического анализа. Здесь мы можем лишь кстати, между прочим, указать на самые явные, с нашей точки зрения, её просчеты, обратившись в качестве примера к указанным выше публикациям С. С. Аверинцева.

Прежде всего, это — не критическое принятие тенденции к универсализации, гомогенизации человечества за уже полностью утвердившуюся реальность. Отсюда какое-то полудетское, и одновременно схоластическое, нежелание считаться с реальностью любых социокультурных различий внутри современного человечества, считаться с необходимостью преодолевать эти различия на деле (а не только способом уклонения и абстрагирования от всего «секулярного»).

Второй серьёзный просчет — практически полное изъятие маститым отечественным культурологом христианской религии из контекста современной культуры — под благовидным предлогом освобождения её от всех и всяческих пут мира земного, телесного. Не нам судить об ортодоксальности или неортодоксальности с христианской точки зрения (в особенности, с православной) того взгляда на проблему души и тела, земного и небесного, который проводит С. С. Аверинцев. Но то, что негативизм или бесчувствие ко всему телесному и земному приводят в конце концов в обеднению содержания самой веры, к упрощению духовного мира верующего человека, заметно, как говорится, даже невооружённым глазом.

Апология беспочвенности современной религии делает несомненный шаг назад от уровня, достигнутого христианским предэкзистенциалистом С. Кьеркегором; одним из самых социальных религиозных мыслителей — В. С. Соловьёвым; и ещё многими, многими другими «рыцарями веры». Парадоксально, но факт: когда

закончилось насильственное, внешнее изгнание религии из культуры, сразу же начались попытки «свободного», как бы «изнутри» изымания её оттуда... Остается надеяться, что попытки эти всё же не увенчаются успехом.

А о необходимости считаться с *диалектикой* горизонтали — вертикали, единичного — особенного — всеобщего, абстрактного — конкретного и т. д. мы просто умалчиваем — здесь у авторитетного культуролога концы с концами никак не сходятся, здесь у него настоящая ахиллесова пята.

Б. Фаликов в своём анализе новоязычества в одном отношении несколько смягчает изначальный ригоризм беспочвеннической методологии, зато в другом отношении даже усугубляет его. С его точки зрения, безусловного отвержения заслуживает лишь почвенничество (=новоязычество) *отечественное* — именно как национально-народное (особенно русское, славянское). Западническое же новоязычество (типа толкиенизма) — якобы практически безвредно и вполне для него приемлемо. Вот какие приводятся доводы. Во-первых, западническое новоязычество — интеллигентское, по сути, только игровое. Во-вторых, оно, двигаясь «вниз» по временной оси, возвращает нас ко всем языческим верованиям сразу (из коих для синтеза можно брать любые, на выбор), т. е. возвращает нашего современника к языческим верованиям как «единому общечеловеческому прошлому»<sup>1</sup>. Как видим, фаликовская трактовка новоязычества есть всего лишь модификация, конкретный вариант применения всё той же беспочвеннической (лихачевско-аверинцевской) методологии. За её пределы он, в общем, не выходит.

В дополнение к сказанному — одно напоминание, которое для православно-ориентированных культурологов, полагаем, никак не может быть безразличным. Пункт 9 «Определения Архиерейского Собора РПЦ «О псевдохристианских сектах, неоязычестве и оккультизме» гласит: «Эти воззрения разрушают традиционный уклад жизни, сложившийся под влиянием Православной Церкви, единый для нас духовно-нравственный идеал, угрожают целостности национального самосознания и культурной идентичности»<sup>2</sup>. Обратите

<sup>1</sup> Фаликов Б. Неоязычество / Новый мир, 1999, № 8. С. 161.

<sup>2</sup> Определение Архиерейского Собора Русской Православной Церкви «О псевдохристианских сектах, неоязычестве и оккультизме». Прилож. к кн.: О. Анатолий (Берестов), Решетов В. «Колдуны в законе». Критические заметки по законопроекту «Об энергoinформационной безопасности». М.: Русский Хронограф, 1999. С. 116.

внимание: Собор осуждает неоязычество, вкупе с другими формами неорелигий, не за их якобы национально-почвеннический характер, а напротив — за разрушение ими основ национальной духовности, тесно связанной с традициями русского православия.

Резким контрастом содержанию процитированного документа звучат слова С. С. Аверинцева, выдержанные в совсем ином тоне: «Сама идея «нации», детище Французской революции, глубоко секулярна и постольку в сердцевине чужда конфессиональному духу. Националистическая демагогия эксплуатирует клише, доставшиеся от иных эпох и держащиеся силой привычки»<sup>1</sup>. ... Совершенно очевидно, что для Собора, для Русской Православной Церкви в целом эпитеты «национальный», «национально-культурный», «русский» отнюдь не равнозначны эпитетам «националистический», «новоязыческий», «антихристианский», и тем более — «расистский», «фашистский».

Размашистость, невыверенность и произвольная генерализация при оперировании столь значимыми терминами, на наш взгляд, абсолютно недопустимы.

II. *Мифотворческая трактовка.* Она неявным образом основана на положении о том, что бессознательно-мифологический уровень коллективной и индивидуальной психики составляет неустрашимый, базисный слой любой культуры. (Часто эту трактовку не без оснований связывают с учением К. Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного). Согласно такому подходу, общекультурный кризис рационализма, совпавший с кризисом христианства на рубеже XIX и XX столетий, не мог не привести к активизации наиболее архаических и иррациональных механизмов человеческой фантазии. Христианство утратило свой безальтернативный статус в сознании многих европейцев. В религиозной сфере возник вакуум, заполняемый плодами индивидуального и группового мифотворчества, осуществляемого на самой широкой, плюралистичной основе.

В своей известной работе «Йога и Запад» К. Г. Юнг<sup>2</sup> признает европейское новоязычество явлением закономерным, по-своему неизбежным, но одновременно он предостерегает против упований на «спасительные» заимствования из религий и духовных практик

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Послесловие к кн.: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. Т. 3. М. 1995. С. 466.

<sup>2</sup> Юнг К. Г. Йога и Запад / Магический кристалл. М. 1992.

Востока. Историческая основа всей европейской культуры и ментальности — это всё-таки христианство. И в процессе религиозного освоения реалий нового, небывалого этапа человеческой истории европейцы должны обратиться к собственным корням. «Чужое», как его не приспособлявай к своим нуждам и запросам, так и останется чужим, т. е. освоенным лишь поверхностно, внешним образом. Свою работу К. Г. Юнг завершает знаменательными словами: «Со временем Запад изобретет свою собственную йогу, она будет опираться на заложенный христианством фундамент»<sup>1</sup>.

Р. Гвардини, подходя к проблеме с несколько иной стороны, напоминает о том, что с возрожденными мифами (античным, нордическим и т. д.) или без них, но современный человек так и останется современным человеком. «Историю нельзя повернуть вспять... Сегодняшний человек становится язычником в совсем другом смысле, чем был им человек до христианской эры»<sup>2</sup>. Непосредственного языческого единения человека с природой уже не может быть там, где есть нововременная, развитая личность. Там, где во взаимоотношениях человека с природой давно нет ничего само собой разумеющегося, напротив — всё проблематично, всё требует выбора, самоопределения. Р. Гвардини полагает, что в конце концов христианство выстоит в своих неизбежных борениях с новоязычеством, — за счет мужественной ясности в осознании этих альтернатив, и новых, возвышенных напряжений при их разрешении.

Новоязыческое *мифотворчество* выполняет, таким образом, скорее компенсаторную, сублимирующую функцию, нежели подлинно проективную, творческую, всегда требующую огромного духовного напряжения, даже — подвига.

III. *Ценностно-релятивистская или постмодернистская трактовка.* Данная интерпретация новоязычества подкреплена позитивной оценкой наиболее архаичных форм мифологии, где ещё отсутствует поляризация ценностных начал и они выступают в парадоксальных и смешительных формах единства. Выявление оснований для такого подхода произвел в 60-х — начале 70-х годов М. А. Лифшиц. Он сделал это в своих работах «Античный мир, мифология, эстетическое воспитание» (1973) и «Первобытное

<sup>1</sup> Юнг К. Г. Йога и Запад / Магический кристалл. С. 293.

<sup>2</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени / Вопросы философии, 1990, № 4. С. 160.

общество» (1958–1963, опубликована в 1993)<sup>1</sup>. В заключительных строках его обширной статьи 1973 года явственно звучит стремление освободиться от обременительных пут всякой аксиологии (традиционной религиозной — в том числе), вырваться в безграничный простор свободного самоосуществления, родственного древнему языческому духу. *«Нравственное влияние мифологии — не в научении или натаскивании, — читаем у Лифшица, — как это свойственно религиозной, мещанской или казённой морали и отчасти присуще всякой морали, поскольку на почве обыденной жизни люди нуждаются в условной схеме добра и зла, разделяющей эти крайности резкими линиями. Такое деление необходимо, но ещё более необходимо свободное развитие человеческих сил, не знающее границ (курсив мой. — В. К.)»*<sup>2</sup>.

В настоящее время кампания за релятивизацию ценностных полярностей ведётся расширенным фронтом. Иногда — под эгидой холизма<sup>3</sup>, но нередко и непосредственно в духе и терминологическом облачении новоязычества<sup>4</sup>.

У А. К. Якимовича<sup>5</sup> наряду с идеей стирания ценностных полярностей на передний план выдвигается постмодернистский принцип децентрации и эклектизма. Сам факт существования постмодернистского искусства, влияния и авторитетности его эстетики подаётся этим автором как аргумент в пользу новоязычества как такового. Но вот что упускается при этом из виду. Хотя постмодернизм — правомерное, влиятельное и, может быть, даже

---

<sup>1</sup> *Лифшиц Мих.* Античный мир, мифология, эстетическое воспитание. Вступ. ст. к кн.: Идей эстетического воспитания. Антология. В 2-х т. Т. 1. М. 1973; *Лифшиц Мих.* Первобытное общество / *Лифшиц Мих.* Поэтическая справедливость. Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М. 1993.

Может показаться странным, что в качестве одного из основателей постмодернистской трактовки мы назвали теоретика, известного своим неприятием модернизма и постмодернизма в искусстве. Это так; но в общеметодологическом плане М.А.Лифшиц испытывал известную симпатию к релятивизованной аксиологии. И даже возвел на её основе свой собственный вариант концепции «демонического», «поэтики зла».

<sup>2</sup> *Лифшиц Мих.* Античный мир, мифология, эстетическое воспитание. Вступ. ст. к кн.: Идей эстетического воспитания. Антология. В 2-х т. Т. 1. М. 1973. С. 113.

<sup>3</sup> *Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика: истоки и проблемы. Учебник для вузов. Ростов-на-Дону. 1998.

<sup>4</sup> *Тулчинский Г.* Новая арханка, или Бытие как поступок. О чистой совести и бессмысленности её обоих смыслов. / Новый круг (Киев), 1992, № 1.

<sup>5</sup> *Якимович А.* Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. М. 1995.



доминирующее художественное течение современности, он, тем не менее, отнюдь не синоним современного искусства в целом. И тем более не единственный обладатель «пропуска» в будущее. Поэтому очевидна необходимость преодоления не критического отношения как к эстетике постмодернизма, так и к созвучной ей по тональности релятивистской трактовке новоязычества.

IV. *Социально-утилитаристская трактовка.* Её сторонники считают новоязычество выражением духовного обеднения и измельчания человека массы в современную эпоху. Мнения расходятся лишь относительно того, какими причинами объяснить этот факт.

Для религиозно (христиански, в частности,) мыслящих культурологов главный показатель и главный источник снижения духовности — слишком далеко зашедшая секуляризация, обмирщение социальной жизни. За нарастающими тенденциями утилитаризма, гедонизма, релятивизма, говорят они, стоит реальность массового потребительского, либерального общества, с его принципом вседозволенности. Человек такого общества уже не в состоянии жить перед лицом личного Бога, он органически не приемлет ничего «обязывающего». Поэтому-то он и жаждет растворения своего «я» в мистическом чувстве единения с обожествляемыми силами природы («энергиями» и т. п.). Для того, кто ещё полностью не утратил религиозной потребности, но уже скорее «тёпл» в делах веры, чем «горяч», новоязычество кажется неким подобием спасательного круга.

Европейские «новые правые», разрабатывая свой вариант философии культуры, видят корень зла в торжестве духа социального уравниательства. Всю ответственность за утверждение этого духа они возлагают как раз на «иудео-христианскую» традицию, на эсхатологию христианства, породившую, как они полагают, историцизм, марксистское учение, рабочее движение, социализм и пр. С их точки зрения, поворот к новоязычеству — иерархическому, многосубъектному, многоцветному социуму — благотворен, желателен и необходим.

Можно говорить о феномене массовизации как главном источнике подобных тенденций. (Впрочем, обездушение человека массы далеко не фатально, против этого решительно возражал, в частности, Р. Гвардини).

На наш взгляд, вопрос о социальном субъекте — носителе утилитаристских тенденций, проявлений духовного примитивизма (равно как и условий, способствующих их утверждению) нуждается одновременно в генерализации и углублении.

Новоязыческие (нью-эйджевские и т. п.) проекты реализуются под общим девизом «религиозного возрождения третьего тысячелетия»<sup>1</sup>. Но граница между новоязычеством и религиозной «духовной инерционностью» не совпадает в точности с чертой, разделяющей верующих традиционных религий и «отпавших от веры». «Священные стены» традиционных религий не всегда спасают от указанной опасности. «Последовательный релятивизм и гедонизм, поощряемые «прогрессом», могут создать, — сокрушенно признает С. С. Аверинцев, — тип человека, способного принять даже идею Бога без того, чтобы она его к чему-либо обязывала бы, потому что... всякая заповедь, моральная или обрядовая, представляется его сознанию нестерпимо устарелой, наивной и навязчивой»<sup>2</sup>.

Номинальная принадлежность к интеллигенции тоже не есть признак и гарант дистанцированности от «массы» и негативных последствий массовизации. Увы, в наши дни эта социальная прослойка в большей даже степени, чем другие слои, стала носителем обыденного сознания. Питательная среда для новоязычества есть и здесь. Но она существует, конечно, не исключительно в сообществе «интеллектуалов».

Действительным субъектом-носителем утилитаристских устремлений является, на наш взгляд, некая анонимная общность людей, состоящая из индивидов с недопроявленностью, недоосуществлённостью личностного начала. Недоосуществлённость эта имеет отчасти объективные, отчасти субъективные причины. Вопрос о терминологическом обозначении этой анонимной общности представляет немалую трудность. На интуитивном уровне наиболее близкими к сути дела кажутся термины «мещанство», «обывательщина», «филистерство». Но все они носят экспрессивный, этически-оценочный характер; их применение достаточно субъективно и может восприниматься как посягательство на достоинство оцениваемых личностей. Социологическое понятие «средний класс», нередко используемое в аналогичном смысле и контексте, в сущности, также малопригодно для означенной цели, т. к. основано на чисто количественном признаке (уровень дохода). Может быть, более подходящим был бы переосмысленный термин Г. Маркузе

<sup>1</sup> *Нэббит Дж., Эбурдин П.* Что нас ждёт в 90-е годы. Мегатенденции: год 2000. Десять новых направлений на 90-е годы. М.: Республика, 1992.

<sup>2</sup> *Аверинцев С. С.* Послесловие к кн.: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. Т. 3. М. 1995. С. 469.

«одномерный человек», или производные от него. Но ощущение опять двойственное: как будто бы и то, и в то же время — не то. За неимением лучшего остановимся на термине «мещанство».

Социальный тип мещанина характеризуется крайней суженностью кругозора, лишь ненамного выходящего за пределы удовлетворения элементарных потребностей и обеспечения личного благополучия (пусть даже с включением в «личное» микросреды, ближайшего окружения).

Человек омещанивается, во-первых, по мере того как он утрачивает полноту своих связей: горизонтальных (в пределах одного уровня коммуникации) и вертикальных (принадлежность к общностям различных уровней, причастность разным сферам бытия)<sup>1</sup>. Ослабление и, тем более, разрушение каких-либо из этих связей ведет к упрощению и нивелировке иерархии ценностей данной личности, лишает её стимулов к саморазвитию, самосовершенствованию в направлении идеала («Абсолюта»); умаляет или вообще отменяет ответственность индивида за свои действия.

Во-вторых, омещанивание (=нивелировка и духовное обеднение) человека — следствие его недостаточной самореализации как свободной, суверенной, самодеятельной личности.

Совершенно очевидно, что безликую массу атомизированных, одномерных людей продуцируют прежде всего либерально-демократические государства Запада, превыше всего ставящие критерий экономической эффективности, успеха, престижа и т. п. Свой вклад в эти процессы вносили и вносят также тоталитарные общества, урезающие в ряде существенных отношений права личности, преследующие инакомыслящих, сковывающие многие социально-значимые проявления частной инициативы. Суммарный результат действия всех этих факторов и есть «массовизация на минимизированной основе», т. е. усреднение и омещанивание индивидов.

Мещанство составляет, полагаем мы, самую обширную и влиятельную социальную среду из всех, питающих новоязыческие тенденции современности.

---

<sup>1</sup> Для выражения полноты этих связей православная религиозно-философская мысль выработала обобщающее понятие «соборность». Как считает группа сотрудников Института этнологии и антропологии АН РФ, важнейшее качество религиозного сознания русского народа составляет именно соборность — «т. е. общность всех современников друг с другом, с уже умершими предками, со святыми заступниками и покровителями» (*Куликов И.* Метастазы оккультизма в системе образования. Аналитическое исследование. М.: Паломник, 1999. С. 90).

Социально-утилитаристскую подоплёку современного новоязычества с беспрецедентной откровенностью, граничащей с цинизмом, демонстрирует автор ранее упомянутой книги В. Б. Авдеев. Протицируем несколько изречений этого отечественного новоязычника:

«Эмансипация человеческого “я”, присущая всем языческим формам религиозности» (120) — вот что находится в фокусе современной эпохи.

«...Можно любить женщин, когда тебе за пятьдесят, радоваться жизни, нежиться в роскоши и веселье и при этом потрясать молодые умы всей земли революционностью смелых, никак не старческих высказываний, быть на самом острие религиозного поиска, быть человеком в высшем духовном понимании, писать научные книги и проповедовать» (115). «Все это можно сразу и сейчас, без готовых рецептов, догматической муштры чувств и ума, легко и просто» (116).

«Всюду сместились акценты с ярко выраженным преобладанием практического начала» (101).

«Потребности в универсальной религии сгущаются день ото дня» (1, 172).

«Нетрадиционными религиями и мировым рационализмом уже накоплен огромный опыт по борьбе с христианством...» (166).

«Христос — это не миф и не человек. Это — функция политизированного сознания, это — социальный заказ космической эпохи Рыб» (132).

«...Плуралист Водолей, согласно предвидениям Романо Гвардини, несомненно, окажется нео-язычником. Все возвращается к истокам» (114).

«Пророк новой религии обязательно будет иметь высшее техническое образование». «В сущности каждый инженер — это пантеист» (141).

И т. д., и т. д.... Изречения недвусмысленные, говорящие сами за себя. Такова интернациональная, космополитическая по своей сути «библия» современных новоязычников — мешан.

*Расистско-почвенническое новоязычество* (гитлеровского типа) тоже нельзя сбрасывать со счетов. Оно тлеет и чахнет на самой разной социально-политической и этнической почве. Надо, однако,

помнить, что национал-социализм был взращен именно «цивилизацией мелких лавочников», мещан.

Какой конкретно «отряд» мирового мещанства может в современных условиях посягнуть на мировое господство, афишируя свою «исключительность», свое мнимое биологическое или историческое превосходство? Вопрос не праздный. В претендентах никогда недостатка не было. Здесь важно знать, есть ли в их распоряжении финансовые средства, экономические рычаги, людские резервы, инструменты коммуникационного воздействия и пр. И всё же главной гарантией против угрозы расистско-националистического новоязычества, как и новоязычества вообще, должно стать, по нашему глубокому убеждению, противодействие омещаниванию общества, которому подвержены в принципе все его слои, не исключая и интеллигенции.

Новоязыческую опасность нельзя недооценивать, но её не стоит и преувеличивать. В культуре русского народа, других народов Российской Федерации сосредоточены огромные, неоценимые духовные ценности, достаточные для того, чтобы противостоять натиску деструктивных новоязыческих тенденций, сколь бы изощренными и многообразными по своим формам, генезису и функциям они ни были.

2000

## **НОВОЯЗЫЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО КРИЗИСА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Термин «новоязычество» (варианты: неоязычество, неопанизм) вошел в понятийный аппарат современной науки и философии. Но споры о его содержании и объеме продолжаются. Не в последнюю очередь они обусловлены сложностью, многоаспектностью и внутренней противоречивостью самого феномена.

Иногда у одного и того же автора этот термин получает неоднозначное, не приведенное к единству истолкование. Так, Е. Г. Балагушкин, автор статьи «Неоязычество» в Новой философской энциклопедии<sup>1</sup>, видит в нем прежде всего «современное религиозное направление», «проявление нетрадиционной религиозности». Но, как видно из контекста, нетрадиционность эта проявляется по-

---

<sup>1</sup> Балагушкин Е. Г. Неоязычество // Новая философская энциклопедия. В 4-х тт. М.: Мысль, 2001. Т. 3. С. 73–74.

разному. Изначально — в демонстративной альтернативности неоязыческих новообразований по отношению к мировым религиям (христианству в том числе). Резко критикуя последние за неспособность решить кардинальные проблемы личности и общества, их новоявленные оппоненты претендуют на успешное преобразование мира и человека, идя окольными, нетрадиционными путями. Хотя для неопаганизма характерно возрождение дохристианских, языческих верований, автор упомянутой статьи подчеркивает лишь отдаленную родственность неоязычества историческому язычеству древних. Нетрадиционность подобных культов выражается также в том, что в них собственно религиозные представления сочетаются с нетеистическими компонентами, как правило, заимствованными из обрядов и ритуалов первобытных племен и народов. И, наконец, завершая свою статью, автор пишет, что неоязычество «превращается в очень заметный, если не доминирующий фактор современной культуры массовой»<sup>1</sup>.

После таких разъяснений определение неоязычества утрачивает четкие контуры, делается многозначным, размытым. Вместе с тем, становится понятным, почему о неоязычестве размышляют и пишут не только встревоженные, негодующие приверженцы мировых религий и религиоведы, но также культурологи, философы, представители других гуманитарных дисциплин. Неоязычество — явление многоаспектное, многоликое, сродни мифическому Протею.

Современные христианские критики обычно относят неоязыческие образования (группы) к разряду сект, акцентируя тоталитарный характер их внутренней организации и процесса вовлечения в них новых членов<sup>2</sup>. Между тем, корректность такого наименования некоторыми исследователями оспаривается. Например, в предисловии к коллективной монографии белорусских исследователей «Неокульты: «новые религии» века?»<sup>3</sup> (автор предисловия — Е. С. Прокошина) говорится, что взгляды неоязычников представляют собой пеструю смесь из языческих верований, научных и псевдонаучных положений, а также, зачастую, фрагментарных заимствований из

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 74.

<sup>2</sup> См., например: *Дворкин А.* Сектоведение. Тоталитарные секты. Опыт систематического исследования. Нижний Новгород. 2000; *Материалы Международной научно-практической конференции «Тоталитарные секты — угроза XXI века»*. Нижний Новгород. 2001 и др.

<sup>3</sup> *Неокульты: «новые религии» века?* 4-е изд. Минск. 2002.

мировых религий, восточных духовных практик и т. п. Поэтому наименования «религии» и «секты» к ним неприменимы.

Сами авторы данной монографии предпочитают другие термины: «новые духовные объединения (НДО)», «нетрадиционная религиозность» (в смысле: *псевдорелигиозность*) и, наконец, «неокульты». Попутно авторы поясняют, что указанные новые объединения формируются не на основе религиозного культа в полном значении этого слова, а с опорой на идею культа — «почитания» — объектов самой разной природы. Начиная с космических сил и заканчивая персоной лидера группы («гуру»)<sup>1</sup>. Иначе говоря, термин «культ» берется здесь не только и не столько в религиозном, сколько в общесоциальном, общекультурном значении (как-то: «культ матери», «культ личности» и т. п.).

На наш взгляд, название «неокульты» приемлемо, но не идеально. Наиболее адекватным сути дела представляется термин *нетрадиционные верования* (не специфицируя, не программируя жестко, во что). Именно к этой категории относятся многочисленные проявления неоязычества.

Практически все, пишущие о неоязычестве, считают его одним из ответвлений широкого, аморфного международного движения — «New Age» («Новый Век»). Такое наименование связано с бытующим в определенных слоях общества представлением о смене природно-социальных циклов, каждый из которых длится якобы 2200 лет. Прежний цикл прошел под знаком Рыб и характеризовался доминированием христианства; новый, сменяющий его гигантский виток будет «эрой Водолея», отличительной чертой которой станет возврат к языческим, политеистическим верованиям.

Достаточно адекватное представление об идейном комплексе «Нового Века» дают, в частности, американские футурологи Д. Нэсбитт и П. Эбурдин в своей книге «Что нас ждет в 90-е годы»<sup>2</sup>. Характеристике этого явления посвящена специальная глава этой книги «Религиозное возрождение третьего тысячелетия». Название одного из подразделов выполняет, так сказать, объяснительную функцию: «“Да” — духовному началу, “нет” — организованной религии». Эксплицируя далее это краткое определение сути движения, вышеназванные футурологи пишут: «Сторонники Нового Века не раз-

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 3–4.

<sup>2</sup> См.: Нэсбитт Д., Эбурдин П. Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции. М. 1992.

деляют ортодоксальной теологии, но многие разделяют веру Востока в перевоплощения. В отличие от иудейско-христианской религии, возвышающей Бога над всем человечеством, это движение признает человечество как часть божественного... Это выводит фундаменталистов из себя. «Богохульство заявлять, что сам человек есть Бог», — считают многие из них<sup>1</sup>. Неоязыческая природа основоположений Нового Века рельефно проступает даже в этих кратких цитатах.

Неоязычество — явление глобальное. Насколько распространено оно в США и Канаде, Нэсбитт и Эбурдин показывают на обширном и репрезентативном материале. Современная Европа также не избежала подобных тенденций. Как утверждает католический богослов Р. Скальфи, «фактически Европа стала языческой. Теперь часто мы имеем дело с язычеством, сопровождаемым кое-какими христианскими ритуалами»<sup>2</sup>.

В России переломный характер эпохи чувствуется едва ли не острее, чем где бы то ни было. Неудивительно поэтому, что в постсоветский период неоязычество нашло здесь для себя благодатную почву. Тем более, что нынешнее пространство Российской Федерации открыто всем идейным веяниям, всем «ветрам». Справедливости ради следует отметить, что у отечественного неоязычества есть и свои собственные, по меньшей мере — вековые, корни и традиции. Одна из целей нашей статьи состоит в том, чтобы проиллюстрировать это положение рядом более или менее известных историко-культурных фактов.

Неоязыческие манифесты публикуются в различных странах; но, пожалуй, самый воинствующий образец этого жанра появился именно у нас, в России. Мы имеем в виду книгу В. Б. Авдеева «Преодоление христианства. Опыт адогматической проповеди» (явная аллюзия на фразеологию Л. Шестова)<sup>3</sup>. Перед ее агрессивным, предельно циничным напором бледнеет даже «Антихрист» Ф. Ницше. Поистине, эту книгу можно именовать «откровением», «библией» современного неоязычества — не только российского, но и международного, глобального.

Экспансия неоязычества в нашей стране сопровождается, с одной стороны, противодействием ему, а с другой — стремлением

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 316, 323.

<sup>2</sup> Цит. по: Неокульты: «новые религии» века? С. 28.

<sup>3</sup> См.: Авдеев В. Б. Преодоление христианства (опыт адогматической проповеди). М. 1993 (1994).



лучше познать самые истоки и природу данного феномена, с тем, чтобы реагировать на его проявления наиболее адекватным образом. Мы хотели бы продолжить эту последнюю познавательную установку.

Своеобразным предтечей и «инициатором» неоязычества можно по праву считать Фридриха Ницше (1844–1900). Именно он, во-первых, подверг христианство самой радикальной, беспримечной по резкости, тотальной критике. Во-вторых, немецкий философ выдвинул идею возврата к здоровому язычеству силы, или «варварского ренессанса». С этого времени, т. е. с 80-х годов XIX века, вопрос о возникновении неоязычества был поставлен в повестку дня. И оно, действительно, появилось на исторической арене — на рубеже XIX и XX столетий.

В современной теоретической литературе затрагивается вопрос: действительно ли, когда мы говорим о неоязычестве, речь идет о полной реставрации древних, дохристианских религий и культов? Авторитетные исследователи проблемы утверждают, что нет. И с ними трудно не согласиться. «Неоязычники» являются в большей степени детьми своего века, чем реаниматорами давно пройденных ступеней эволюции духа, реставраторами архаических эпох. Истинный смысл неоязыческих построений следует искать в болевых точках культуры нашего времени. Древние языческие верования лишь вдохновляют противников мировых религий в их поисках решения сугубо современных проблем. Поэтому «реставрируются» далеко не все, а только некоторые черты языческих воззрений и культов.

Кроме того, как отмечал немецкий философ Романо Гвардини в своей глубокой, по праву знаменитой книге «Конец Нового времени» (1950)<sup>1</sup>, наш современник уже просто неспособен вернуться в языческое прошлое человечества, каким бы заманчивым ему это ни казалось. Ведь он — продукт христианской эпохи, времен свободного самоопределения личности; эта эпоха давно уже незримо вошла в его плоть и кровь. Поэтому Гвардини весьма скептически смотрел на предпринимаемые в первой половине XX века попытки возрождения древней мифологии или же создания новой. «Разовется новое язычество, — писал он, — но не такое, как первое. ...Нынешний не-христианин часто думает, что может просто вычеркнуть христианство и пуститься на поиски нового религиозного

---

<sup>1</sup> См.: Гвардини Р. Конец Нового времени. Попытка найти свое место // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М. 2000.

пути, отправляясь от античности. Но тут он ошибается. Историю нельзя повернуть вспять. Как форма существования античность окончательно ушла в прошлое. Сегодняшний человек становится язычником совсем в другом смысле, чем был им человек дохристианской веры»<sup>1</sup>.

Разделяя в общем мысль Гвардини о необратимости исторического потока, необратимости культурного времени, мы вовсе не хотим при этом сказать, что всякая попытка изучения языческого прошлого и даже воссоздания некоторых его культурных форм в современную эпоху есть нечто абсурдное, заранее обреченное на провал. У современных людей, тем более у деятелей культуры, никогда не угаснет, не отомрет интерес к языческому прошлому своих народов. Согласно закону преемственности, лежащему в основе человеческой культуры, люди всегда будут вновь и вновь возвращаться к своим истокам, своим корням, уходящим в языческое прошлое, и открывать в нем «зерна», способные к дальнейшему развитию, черпать вдохновение для новых творческих устремлений. Но эти естественные, вполне правомерные формы обращения к языческому прошлому не имеют, на наш взгляд, ничего общего с неоязычеством. В них нет ультрарадикализма и нигилизма по отношению к всему последующему пути духовного развития, пройденному данным народом или всем человечеством. А в неоязычестве этот ультрарадикализм и нигилизм составляют, как мы увидим ниже, главное, определяющее.

Как бы ни различались языческая и христианская эпохи, как бы ни противоречили друг другу язычество и христианство — нигилизм как в отношении одного, так и другого неприемлем, несправедлив и неплодотворен. Вспомним, чтобы не быть голословными, каким было отношение Д. С. Лихачева, христиански мыслящего ученого, к языческому периоду религиозного и культурного развития. Оно было исключительно бережным, тактичным и, если можно так сказать, ответственным. «Язычество не отрицательная величина, — писал он. — Оно представляет собой определенную культурную ценность, которая с принятием христианства не обесценивается, а поднимается на высоту иного миропонимания»<sup>2</sup>. И еще:

---

<sup>1</sup> Ук. соч. С. 221–222.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Тысячелетие культуры // Альманах библиофила. Вып. 26. Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). М.: Книга, 1989. С. 8.

«...Язычество в своих земледельческих и бытовых нравственных формах живо до сих пор»<sup>1</sup>. Мы видим в процитированных словах ученого образец подлинно культурного отношения к наследию прошлого, в том числе — языческого. Но, повторяем, примеры *такого* отношения к далекому прошлому — одновременно дистанцированного и позитивно-заинтересованного — не имеют ничего общего с неоязычеством, о котором только и идет речь в настоящей статье.

Причины интенсивного развития неоязыческих тенденций в последние десятилетия XX и начале XXI века достаточно подробно проанализированы уже упомянутым выше Е. Г. Балагушкиным, Е. С. Прокошиной (Беларусь) и некоторыми другими авторами. Если суммировать результаты их анализов, то совокупность факторов, детерминирующих рост неоязыческих тенденций, представит в следующем виде.

Нетрадиционные верования вообще, неоязыческие в частности, получают особенно широкое распространение в переломные, кризисные периоды общественного развития, когда возникает угроза благополучию и даже самому существованию как общества в целом, так и практически каждого его члена. В социуме, переживающем подобный период своей истории, нарастают настроения глубокого разочарования в традиционных идеалах, в традиционных путях общественного развития. Общий кризисный характер эпохи преломляется в кризисе мировых религий, а также утверждаемых ими ценностей. Возникает тяга к поиску альтернативных путей развития, к инновациям самого радикального, самого чудодейственного свойства, обещающим быстрый и безболезненный выход из кризиса. «Новое духовное общественное поветрие в форме культизма — это не что иное, как следствие идеологического голода, отсутствия положительных идеалов, оптимальных перспектив развития человеческого общества»<sup>2</sup>.

Для переломных, кризисных эпох характерна особая духовная атмосфера, насыщенная иррационализмом, мистикой, оживлением глубинных, архаических представлений. Чувства утраты почвы под ногами, неуверенности в себе, в завтрашнем дне овладевают весьма значительными слоями общества. Возникает потребность в успокоении, утешении — и культисты предлагают свои варианты выхода из сложившегося положения. «...Неокульти декларируют обрете-

<sup>1</sup> Там же. С. 7.

<sup>2</sup> Неокульти: «новые религии» века? С. 122.

ние спасения и спокойствия, блаженно-райской жизни на земле. Этого можно достичь собственными силами путем обретения высших ступеней самосовершенствования и самореализации вплоть до достижения богоидентичности, богоподобия»<sup>1</sup>. Речь идет об «утопиях глобального переустройства человеческого общежития»<sup>2</sup> — при личном участии в «проекте» каждого ангажированного, пассионарного индивида. Это-то и подкупает многих участников неоязыческого движения.

Крайне резкая, обличительная реакция на неоязычество со стороны приверженцев христианства, христианских ценностей вполне естественна и понятна. Как писал Гвардини, «ни один христианин не может радоваться наступлению радикального не-христианства»<sup>3</sup>. Но возможна и иная постановка вопроса (и она действительно имеет место). Поскольку речь идет о тоталитарных формах обращения людей в «новую веру», о манипулировании ими — постольку вердикт однозначен. Но можно ли отрицать нетрадиционные духовные ориентации и религиозные инновации а рiогi? Возврат к давним, уже пройденным ступеням духовной эволюции является, в принципе, одним из «законных», многократно задействованных механизмов развития культуры. Коль скоро это так, то вправе ли мы осуждать любые «возвратные» движения и искания только потому, что они противоречат христианству? Что они отвергают магистральный, веками испытанный путь и ищут каких-то иных, пусть рискованных, опасных, дорог и троп? Так говорят (или думают) по крайней мере некоторые, и, видимо, не единичные, участники современных дискуссий. В подтверждение сошлемся на материалы Международной конференции по тоталитарным сектам, состоявшейся в Нижнем Новгороде 23–25 апреля 2001 года.

Своеобразным «возмутителем спокойствия» на общем фоне этой конференции выступил аспирант Нижегородского государственного лингвистического университета Виль Ибрагимов, являющийся одновременно сотрудником правоохранительных органов. «С проблемой я знаком не понаслышке», — между прочим заметил он. Выступление аспиранта было выдержано в несколько иной тональности, чем подавляющее число других, представляв-

<sup>1</sup> Там же. С. 125.

<sup>2</sup> Балагушкин Е. Г. Неоязычество // Новая философская энциклопедия. Т. 3. С. 73.

<sup>3</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени. Попытка найти свое место // Самосознание культуры и искусства XX века. С. 221.

ших сектантов-неоязычников прежде всего — или исключительно — жертвами манипуляций. В. Ибрагимов призвал собравшихся увидеть в адептах новых религий «живых людей, наших с вами братьев, сестер, соседей, коллег по работе, которые сделали свой выбор и испытали на себе его последствия». Выступающий предложил «дать им возможность во всей полноте изложить свое учение», а затем уже ставить вопрос об их ответственности за последствия. Он процитировал мнение профессора Л. Е. Шапошникова, заявившего, в частности: «Различные ценностные ориентации не должны приводить к конфронтации, озлобленности друг на друга в процессе духовных исканий»<sup>1</sup>. Закончил свое выступление В. Ибрагимов следующими словами: «Духовная и нравственная безопасность страны может быть обеспечена только при сохранении и укреплении всего культурно-исторического наследия нации при одновременном поиске новых, более эффективных форм культуры»<sup>2</sup>.

Процитированное выступление вызвало незамедлительную реплику другого участника конференции, сектоведа А. Л. Дворкина, который обвинил аспиранта в защите тоталитарных сект, при том в защите «не за страх, а за совесть»<sup>3</sup>. Можно, конечно, охарактеризовать диссонансное аспирантское выступление и таким образом, в таких терминах и выражениях. Но гораздо естественнее, думается нам, было почувствовать в мотивации выступившего попытку защитить свободу самовыражения, принципы плюрализма, толерантности — даже в отношениях с отступниками и критиками христианства.

Вопрос о неоязычестве переведен здесь, как видим, в неожиданную, непривычную плоскость. Но такой поворот темы тоже правомерен. И на заданный вопрос приходится отвечать. Как? Если, при отсутствии свидетельств тоталитаризма, в неоязычестве есть хоть какой-то элемент «духовных исканий», то конституционное право на них гарантировано каждому. Но это абстрактный, общегражданский, в чем-то формализованный подход. Между тем, существует и иная, имеющая решающее значение сторона дела, к которой мы сейчас и переходим. Конкретное содержание неоязыческих воззрений свидетельствует не в их пользу.

<sup>1</sup> *Ибрагимов В.* Деструктивные религиозные культы и духовная безопасность народов // *Материалы Междунар. научн.-практ. конференции «Тоталитарные секты — угроза XXI века»*. С. 139.

<sup>2</sup> Там же. С. 141.

<sup>3</sup> *Дворкин А. Л.* Реплика на доклад Вилия Ибрагимова // *Материалы конференции «Тоталитарные секты — угроза XXI века»*. С. 143.

Чтобы дать верную оценку феномену неоязычества, необходимо отчетливо представить себе то качественно новое, что принесло с собой и внедрило в сознание разных народов христианство. О решающих преимуществах, обеспечивших христианству победу над язычеством, писали уже упоминавшиеся нами авторы — Р. Гвардини, Д. С. Лихачев и некоторые другие.

Отечественный ученый Г. К. Вагнер затрагивает оппозицию язычество — христианство в связи с конкретной проблемой — так называемого «двоеверия» в эпоху Древней Руси<sup>1</sup>. Мы позволим себе кратко пересказать, а отчасти и процитировать наиболее существенные, на наш взгляд, из его суждений.

По мнению Г. К. Вагнера, в Древней Руси «...никакого двоеверия не могло быть и не было»<sup>2</sup>. Объяснение этого заключено в выявившейся несостоятельности язычества перед вызовами новой эпохи (о чем писал еще С. М. Соловьев). «...Невычлененность идеального из материального составляет суть язычества...»<sup>3</sup>. Отсюда — отсутствие свободы выбора в волевом действии человека, в конечном счете — фаталистичность. Языческое сознание не поднимается до осознания ценности человеческого бытия и, соответственно, драматизма смерти. В этическом плане этому коррелятивно отсутствие чувства вины. Язычество политеистично (в чем, добавим от себя, сторонники неоязычества видят одно из главных его преимуществ). Политеизм и вправду сообщал языческому сознанию тесную связь с природой, с Космосом, но это был полюс необходимости, изолированный, оторванный от полюса свободы. «Языческие божества не были персонифицированы. Это были не личности, а природные стихии, олицетворение природных сил»<sup>4</sup>. Резюмируя, Г. К. Вагнер пишет: «...Славянское язычество, как и всякое другое язычество, не обладало главным — духом, или понятием человеческой личности, ценностью человеческой души, которая дороже, чем весь природный Космос... Этим качеством не обладала и античная классика...»<sup>5</sup>.

Постепенное преодоление язычества и усвоение нового сознания были связаны, как видим, с потребностями внутреннего, духовного развития. Произошла смена одной религии («естествен-

<sup>1</sup> См.: Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М. 1993.

<sup>2</sup> Ук. соч. С. 22.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Там же. С. 21.

<sup>5</sup> Там же. С. 16.

ной») — другой («религией личного спасения»). Только эта смена, считает Г. К. Вагнер, могла стать основой того подъема культуры Древней Руси, который нам известен благодаря сохранившимся памятникам и трудам историков.

Современный же «язычник» чувствует себя крайне неудобно под взыскующим, всепроникающим взором христианского личного Бога. Задача постоянного самосовершенствования, требующая больших затрат духовных сил, ему явно не по плечу. Гораздо больше его устраивает поклонение слепым, безличным стихиям природы, «энергиям» и т. п. Переживания непосредственного единения с природой, Космосом обуславливают пантеистически-мистический компонент в воззрениях неоязычников. У них возникает соблазн управлять могучими силами природы посредством своих собственных, личных волевых усилий, измененных состояний сознания и определенных магических, оккультных действий.

Обожествление природы внутренне связано с притязаниями на богоравность и всемогущество самого человека — ничем, впрочем, не подтвержденных, не подкрепленных. В подобном обожествлении человека нетрудно распознать реальные корни тоталитарного характера неоязыческих групп и сект. Обычно объектом культа у неоязычников становится сам лидер, глава духовного объединения, по-восточному «гуру».

Итак, идея «возврата» вспять, «возрождения архаики» может быть понята и осуществлена совершенно по-разному. Ренессанс «ренессансу» рознь. Так называемые «религиозные искания» неоязычества связаны не с повышением, а с *понижением* уровня духовной жизни общества. (Если бы это было не так, языческие неокульты не называли бы «доминирующим фактором *массовой культуры*»).

В ранее опубликованных статьях нами уже отмечалось, что фактически главную детерминанту неоязыческих тенденций составляет омещанивание общества, нарастание в нем утилитаристских, потребительских установок, резкое понижение уровня духовности. В качестве иллюстрации к сказанному еще раз процитируем весьма откровенные и красноречивые высказывания одного из идеологов российского неоязычества — В. Б. Авдеева:

«Основной постулат любой языческой религии звучит всегда примерно одинаково: ...живи сам и дай жить другому... Язычество не содержит жестких предписаний, оно индивидуально пластично. Не нравится Бог — не верь в него, выбери другого». «Язычество не при-

нуждает и не страшит, оно комфортабельно, как индивидуальные апартаменты, оно ласково и жизнелюбовно. Оно зовет жить здесь, сейчас и вечно в других жизнях. Оно зовет не страдать, смиряться и ограничиваться, но наслаждаться, действовать и развиваться»<sup>1</sup>. Или еще одно из авдеевских откровений: «...Можно любить женщин, когда тебе за пятьдесят, радоваться жизни, нежиться в роскоши и веселье и при этом потрясать молодые умы всей земли революционностью смелых, никак не старческих высказываний, быть на самом острие религиозного поиска, быть человеком в высшем духовном понимании, писать научные книги и проповедовать». «Все это можно сразу и сейчас, без готовых рецептов, догм, муштры чувств и ума, легко и просто». «Все это можно, но нужно стать лишь многобожником...»<sup>2</sup>.

Неоязычество — более удобная и легкая религия для «средне-го» интеллигента, обывателя и т. д. Не в этом ли секрет его востребованности и широкого распространения в наши дни?

Адепты неоязычества ссылаются на то — и видят в этом свое заведомое оправдание, — что они хотят создать собственными усилиями новый миропорядок: менее централизованный, более свободный, плюралистичный, более соответствующий характеру современного человека. Но таков ли в действительности создаваемый ими мир?

Очень серьезные возражения на этот счет высказывает Р. Гвардини. Совершенно недостаточно, говорит он, включить какие-либо природные феномены (силы, энергии и т. п.) в орбиту человеческой деятельности (скажем, путем мистически-магического приобщения к ним), чтобы они обрели благой статус в культуре. «...“Культура” означает только то, что различные элементы природной действительности попадают в сферу человеческой свободы и получают там потенциал нового рода. В них освобождаются совершенно новые возможности, но именно в силу этого они оказываются под угрозой и сами чреваты бедой, если только человек не включит их в новый, нравственно-личный порядок»<sup>3</sup>. Гвардини обозначает эти высвобожденные, но не укрощенные пока что новые силы терминами:

---

<sup>1</sup> Авдеев В. Б. Преодоление христианства (опыт адогматической проповеди). С. 87, 88.

<sup>2</sup> Там же. С. 115, 116, 106.

<sup>3</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени. Попытка найти свое место // Самосознание культуры и искусства XX века. С. 211.



«демонизм», «демоническое» и «не-культурная культура». Поэтому проповедники неоязычества, как говорится, играют с огнем. Освобождение джинна из бутылки представляется им победой, великим торжеством; но удастся ли потом снова возобладать над духом-демоном, так легко выпущенным на свободу?

Картина постхристианской неоязыческой свободы выглядит в трезвом изображении Гвардини отнюдь не радужной. «В этой новой дикости открываются старые пропасти первобытных времен. Всё поглощающие и удушающие на своем пути джунгли стремительно разрастаются. Все чудища пустынь, все ужасы тьмы снова вокруг нас. Человек вновь стоит лицом к лицу с хаосом; и это тем страшнее, что большинство ничего не замечает...»<sup>1</sup>.

Вывсвобожденные новые силы таят в себе не только благо, но и разрушительный потенциал. Они объективно требуют «укрощения», культурного освоения. А это, в свою очередь, предполагает величайшее напряжение духовных сил. Таковые еще сохраняются в христианстве, других мировых религиях, но явно отсутствуют в неоязыческих культах. Здесь господствуют интенции расслабленности, удобства, необременительности, комфортности и т. п. (При этом мы сознательно умалчиваем о том, что развитие и обслуживание неокультистской, нью-эйджевской деятельности давно стало очень выгодным, широкомасштабным бизнесом, о чем можно прочесть у тех же Д. Нэбитта и П. Эбурдин).

Приглядевшись, можно заметить, что «духовные искания» неоязычников соответствуют общей парадигме постмодернизма, с его пафосом отрицания всякого единства, культом раздробленности, эклектики, хаоса и т. д. Впрочем, установление созвучий, а может быть, и прямых связей между неоязычеством и постмодернизмом требует специального исследования.

Нарастание неоязыческих тенденций прослеживается на протяжении всего XX века — как в Западной Европе, так и в России. Нарастание это происходило не плавно, а дискретно. Периоды усиления соответствовали углублению общего социокультурного кризиса.

Весьма показательной в этом отношении является духовная атмосфера Серебряного века русской культуры. Вот как описывает ее Н. Зернов, эмигрантский историк религиозных исканий русской интеллигенции: «Всеобщим стало желание испытать нечто новое в сферах религии и нравственности; прежние нравы и обычаи больше

<sup>1</sup> Там же. С. 214.

не привлекали, традиционные убеждения перестали пользоваться авторитетом. Но эти поиски новых ощущений сопровождались изумительным творческим подъемом у русских поэтов, художников, музыкантов. ...Большинство [их] представляло европеизированную элиту нации... Для себя и своего искусства они объявили полную свободу следовать любым источникам вдохновения и склонностям. Демоническое и магическое притягивало и зачаровывало многих»<sup>1</sup>.

Из другого описания атмосферы Серебряного века, данного нашими современниками — исследователями рерихианства, также отчетливо видно, насколько распространенными были тогда в русской художественно-либеральной среде антихристианские и неоязыческие устремления. Для этой среды, пишут они, «характерным ... было увлечение оккультизмом и мистицизмом. Мистиком всеединства был Владимир Соловьев, Максимилиан Волошин интересовался оккультизмом, композитор Скрябин обращался к теме «черной мессы», а поэт Андрей Белый стал приверженцем антропософии Рудольфа Штайнера. В свободной среде творческих и образованных людей витал дух оккультных идей, подкрепленный интересом к восточной духовности. ...В целом для интеллигенции начала века было свойственно внецерковное восприятие духовности»<sup>2</sup>. (В pendant вспоминается название одной из глав книги Н. Зернова: «Русская интеллигенция против империи и Церкви»).

Первоначально неоязыческие инновации создавались их авторами как часть «высокой» культуры. Постепенно, однако, происходило снижение статуса подобных концепций, пока в конце века они не составили одно из направлений расхожей «массовой культуры».

Среди авторов неоязыческих проектов начала XX века одним из первых необходимо назвать Д. С. Мережковского и его ближайших соратников — З. Н. Гиппиус и Д. В. Filosofova. Возрождение языческой древности, считал Мережковский, началось еще в XIV веке; оно продолжается и по сей день «в современной антихристианской культуре — искусстве, науке, философии, социально-политической революционной общественности»<sup>3</sup>. Согласно Ме-

---

<sup>1</sup> Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. Paris: YMCA-PRESS, 1991. С. 189–190.

<sup>2</sup> Филатов С. Б., Лункин Р. Н. Рериховское движение в России: восстановление связи времен // Вопросы философии, 1999, № 12. С. 64.

<sup>3</sup> Мережковский Д. С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков, М. 2000. С. 142.

режковскому, христианство, одолев язычество, одержало пиррову победу. Уже потому хотя бы, что во имя торжества духа им были отринуты, попораны законные права плоти. «Историческое христианство», утверждал он, оказалось несостоятельным в разрешении трех узловых проблем: «тайны одного» (освобождения и укрепления суверенитета личности), «тайны двух» (вопросов телесной, земной любви, взаимоотношения полов) и «тайны трех» (единения людей на максимально свободной, духовно-религиозной основе). Мережковским и его группой была выдвинута радикальная религиозная утопия, сердцевиной которой должно было стать восстановление в обновленном христианстве элементов язычества. Ветхий Завет и Новый Завет должны были слиться в «христианстве Третьего Завета», восстанавливающим в правах «святую плоть». «Так называемое «возрождение языческой древности» есть не что иное, — писал Мережковский, — как восстановление плоти, униженной христианством... Слишком перегнули лук в одну сторону; чтобы выпрямить его, надо было перегнуть в другую»<sup>1</sup>.

В реализации этих фантастических планов «нового религиозного сознания и действия» Мережковский стремился опереться в среде интеллигенции — на декадентов («начало новой общественности», по его словам), а в народной массе — на сектантов, противостоящих «историческому христианству», разрушающих его<sup>2</sup>.

В начале XX века, кстати, восприятие сектантства как некоей новой, адогматичной культурно-созидательной силы было достаточно широко распространено. Одно из свидетельств тому — работы позитивистски ориентированного культуролога, психолога и религиоведа Д. Н. Овсянко-Куликовского. Свои очерки о сектантах он публиковал под характерной «шапкой»: «Культурные пионеры»<sup>3</sup>.

Резкими, недвусмысленными неоязыческими интенциями пронизаны многие религиозно-эстетические сочинения В. В. Розанова (которого Мережковский считал более «страшным» выразителем антихристианства, чем сам Ницше)<sup>4</sup>. Так, в статье «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (1907–1908) Розанов обвинил христианство

<sup>1</sup> Там же. С. 25–26.

<sup>2</sup> Там же. С. 80–81.

<sup>3</sup> См.: Овсянко-Куликовский Д. Н. Культурные пионеры (Этюды о религии и сектах) // Слово, 1878, № 4; Он же. Культурные пионеры. Секта «людей божьих» (Очерки русского народного мистицизма) // Слово, 1880, № 12.

<sup>4</sup> Мережковский Д. С. Не мир, но меч. С. 64–65.

в забвении и отвержении ради мира горнего — мира дольного, земного, где «есть и Гоголь, поэзия, игра, шутка, грация, семья, эллин, иудей, да и все язычество»<sup>1</sup>. Мир христианства лишен всего этого, обесцвечен, выдержан в скорбно-погребальном ключе, считал Розанов. И опять-таки, причина тому — пренебрежение всем телесным, плотским, земным, житейским с его естественными радостями. Без этой земной составляющей христианство лишается бытийной укорененности, утверждает Розанов, оно не «метафизично», а только моралистично. Видимо, прав был Н. Зернов, когда писал о Розанове: «Страстно-религиозное миросозерцание Розанова — в корне своем языческое... Христос представлял аскетический мироотрицающий аспект религии, который был для него неприемлем. Розанов чувственно любил этот мир и не хотел другого... его любовь к миру была нераздельна с всеобъемлющим ощущением Божественного присутствия, но не того Бога, который открылся во Христе»<sup>2</sup>.

Современные российские неоязычники не ссылаются на утопии Мережковского, Розанова и других религиозно-культурных «обновленцев» Серебряного века. Но предтечи их сегодняшних исканий и построений — именно они.

В Германии 30-х годов особая, националистическая форма неоязычества была использована идеологами гитлеризма для обоснования своих преступных, человеконенавистнических планов. За процессом фашистской паганизации, утверждения «воинствующего язычества» пристально следили представители русской религиозной философии, печатавшиеся в эмигрантском журнале «Путь». К. В. Мочульский в статье «Расизм и западное христианство» (1939), процитировав Гитлера и А. Розенберга, резюмировал: «Это и было формированием Религии Судьбы как основного компонента «нового», непросветленного, не-античного язычества, как анти-христианства, как разрыва с ценностями христианской культуры, как новой *религиозности*»<sup>3</sup>.

Коричневый арийский миф, к счастью, был развеян Великой Победой советского народа, его армии и всей антигитлеровской коалиции. Тем не менее, в душах некоторых деятелей отечественной

---

<sup>1</sup> Розанов В. В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В. В. В темных религиозных лучах. М.: Республика, 1994. С. 422.

<sup>2</sup> Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. С. 196–197.

<sup>3</sup> Цит. по: Машов А. И. Русская религиозная философия в «Пути». (Вып. 1. Ч. 1–2). В противостоянии к фашизму и паганизации. В анализе к постклассической философии. СПб. 1992. С. 61.

культуры указанный миф оставил неприятнейший осадок в виде недоверия к любому акцентированию национальных «корней», самобытности, патриотизма, «почвы». Национальное стало приравниваться ими к националистическому, что, конечно, совершенно некорректно. Любое обычное проявление интереса к отечественному язычеству неправомерно истолковывалось как собственно неоязычество. Известную дань подобным умонастроениям отдали даже такие крупные ученые, как Д. С. Лихачев, С. С. Аверинцев (на что нам уже случалось обращать внимание). А некоторые из их коллег довели эти более или менее оправданные опасения до своего рода мании, всюду выискивая проявления «крутого славянского расизма». Эту формулу мы взяли из статьи Б. Фаликова «Неоязычество», весьма показательной в указанном отношении<sup>1</sup>. Впрочем, здесь уже заканчивается наука и начинается чистый идеологизм, оспаривать который здесь не время и не место.

Между тем, приближались 90-е годы XX века, принесшие России вторую — после Октября 1917 года — революцию (или революционную ломку). В «первой» революции христианская, православная религия и церковь выступали на стороне самодержавия и потерпели поражение вместе с ним. Атеизм стал стержневым принципом государственной идеологии социализма; религия была оттеснена на периферию общественной жизни. «Вторая» революция принесла православие, церкви восстановление в правах и покровительство новых властей. Отечественное христианство встроилось в новый, рыночный миропорядок и заняло весомое место в культуре. Но желанной гармонии, увы, не получилось. В условиях свободного рынка идей началось внедрение в российское духовное пространство нью-эйджевских сект, объявивших, как мы помним, свое «нет» «организованным религиям». Всё активнее заявляли о себе и свои, отечественные неоязычники — типа В. Б. Авдеева. Их «духовные искания» начались не с нуля. Почва для них была разрыхлена, подготовлена диссидентами советских времен, защитниками прав и свобод человека. Напомним, что главными объектами критики со стороны представителей либеральной интеллигенции были, во-первых, социалистический тоталитаризм и, во-вторых, идея национального суверенитета России, ее особой роли в историческом и культурном развитии человечества. Только сокрушив эти два главных бастио-

<sup>1</sup> Фаликов Б. Неоязычество // Новый мир, 1999, № 8. С.148. См. также: Москвитин А. Человек — это звучит зло // Независимая газета, 17 февраля 1993 г. С. 8.

на, можно было надеяться быть принятыми в лоно единой мировой рыночной цивилизации. И именно с этими двумя коренными пороками — тоталитаризмом и национальной ограниченностью — стала ассоциироваться в умах защитников свобод христианская религия вообще, православие в особенности. Радикальная критика христианства становилась в этих кругах хорошим тоном.

В развернувшейся атаке на христианство активное участие принял, как это ни парадоксально, Нобелевский лауреат 1987 года по литературе от России — Иосиф Бродский. Монотеизм христианской религии Бродский истолковал как тоталитаризм; так возникли обвинения этой мировой религии в авторитарности и антидемократизме. (О том, что именно христианство исторически способствовало возвышению личностного начала, было полностью забыто). Филолог Елена Степанян выступила в международном журнале «Континент» с умной, тактичной отповедью Нобелевскому лауреату. Ее статья озаглавлена «Мифотворец Бродский»<sup>1</sup>. Перескажем, а отчасти и процитируем те положения этой статьи, которые имеют отношение к обсуждаемой нами теме.

«Идея единовластия (а единобожие и есть для Бродского вариант единовластия) столь ему отвратительна, — пишет Е. Степанян, — что в своих инвективах по поводу «тоталитаризма» христианства он договаривается до сопоставления молота (из советского герба) и креста... Обличениям нет конца... Приведенные «пункты обвинения» — а умножать их можно бесконечно, постранично переписывая «Путешествие в Стамбул» — и резки, и опять-таки, как ни странно, наивны»<sup>2</sup>. Слова о наивности не пустые и не праздные. Е. Степанян говорит: Бродскому, как и многим нашим современникам, хотелось бы полной и окончательной победы над злом мира «здесь и сейчас». Христианство не обеспечило этого — значит, ему нет и не может быть веры и доверия.

Что ж, добавим мы от себя, каждый волен решать этот вопрос по своему усмотрению. Однако жажда очевидной победы «здесь и сейчас» не только наивна, но и явно сблизжает Бродского и его единомышленников с неоязычниками, жаждущими, в сущности, того же.

Отношение Бродского к христианству противоречиво, и Е. Степанян не упрощает проблему. «Ампутирован орган веры — но

<sup>1</sup> См.: Степанян Е. Миротворец Бродский // Континент № 76, апрель-июнь 1993.

<sup>2</sup> Там же. С. 350.

культя болит...»<sup>1</sup>. Автор статьи относит поэта к категории *безблагодатных мучеников* — «одаренность, гордость, тоска, а, следовательно, и хула»<sup>2</sup>. В конце статьи Елене Степанян приходит на ум сравнение, едва ли лестное для лауреата: он «напоминает Ивана Карамазова»<sup>3</sup>. Исходным пунктом для Бродского является «апология личности, индивидуальной свободы, значимости человеческой единицы». Но «эта апология умозрительна, увы...»<sup>4</sup>. С этим выводом читателю трудно не согласиться.

Другим показательным примером яростной диссидентской атаки на «авторитаризм христианства» является сборник эссе М. Сокольского «Неверная память. Герои и антигерои России», изданный в самом начале «перестройки»<sup>5</sup>. В предисловии и введении автор аттестует себя как «коренного москвича» и «радикального западника». Объектами его критики выступают православие, конкретно — русская православная церковь и ее наиболее почитаемый святой — Александр Невский. К нападкам на тоталитаризм здесь добавляются обвинения в упорной консервации национальной замкнутости России. «...Русская православная церковь, — пишет автор в эссе «Заговор средневековья» (1978), — в очень значительной мере содействовала утверждению линии Александра Невского в русской национальной жизни, линии на уничтожение древних народных свобод, местного самоопределения, культурного многоочагия; линии на непримиримую конфронтацию с Европой»<sup>6</sup>.

Следующее эссе — «Больной вопрос древней истории» — начинается такими словами: «Можно ли считать случайностью, что высшие взлеты творческого напряжения, какие только знало человечество, были суждены народам, разделенным на множество государственных образований?»<sup>7</sup>. Автор тоскует о раздробленности Удельного периода, о временах языческих, плоралистичных, предшествующих государственной централизации России, освященной монотеизмом христианской веры.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 349.

<sup>2</sup> Там же. С. 351.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: Сокольский М. Неверная память. Герои и антигерои России. Историко-полемиические эссе. М. 1990.

<sup>6</sup> Там же. С.191.

<sup>7</sup> Там же. С. 194.

Сквозь парадный автопортрет поборника свободы и плюрализма проступает все тот же жесткий профиль неоязычника. Надо ли напоминать радикальному западнику о том, что культура предполагает не только «многоочагие», но и определенную корректность в обращении с духовными святынями любого народа? Что поощрение сепаратизма, разрушения целостности государства преследуется и по закону? Нам кажется это бесполезным: для «неоязычника» ни мораль, ни право не авторитетны. Поэтому М. Сокольский и не стесняется в выражениях, говоря об Александре Невском. Он для него — «вне всякого сомнения... национальный изменник», «позор русского исторического сознания...», и т. д., и т. п.<sup>1</sup>

Антихристианская, неоязыческая позиция М. Сокольского выражена в его книге вполне отчетливо, с ним все ясно. Удивляет другое: почему сектоведы из Нижнего Новгорода, выступающие под эгидой православного Братства во имя святого князя Александра Невского, не вступили в диалог со столь раскованным интерпретатором их символа веры?

В заключение считаем уместным сказать несколько слов еще об одном специфическом феномене, непосредственно примыкающем к неоязычеству и в какой-то степени повторяющем его судьбу — гностицизме.

Гностицизм — весьма древнее учение (точнее, совокупность религиозно-философских учений). Он старше христианства. Но временем его наиболее интенсивного развития и «классического» выражения стала эпоха заката античности и раннего христианства (I–III вв. н.э.). Поэтому гностицизм тесно связан, с одной стороны, с христианством, а с другой — с язычеством. Как отмечал В. С. Соловьев, «от сродных явлений религиозно-философского синкретизма... гностицизм отличается признанием христианских данных, а от настоящего христианства — языческим пониманием и обработкой этих данных». В гностических учениях, повторял он, «основные факты и учение христианства, оторванное от исторической почвы, разработаны в смысле языческой (как восточной, так и эллинской) мудрости»<sup>2</sup>. Не случайно уже в древности гностицизм нередко считался даже не самостоятельным учением, а христианской ересью.

<sup>1</sup> Сокольский М. Неверная память. Герои и антигерои России. С.193.

<sup>2</sup> Соловьев В. С. Гностицизм / Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов-на-Дону. 1997. С. 89.



Итак, гностицизм — детище переломной эпохи. (И неудивительно, что в кризисные периоды человеческой истории он реанимировался, возрождался вновь и вновь). О том, какова была атмосфера поздней античности, можно судить, например, по широко известному трактату Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (40-е гг. I века), в особенности по его заключительной, 44-й главе. То было время глубокого общественного кризиса, смешения самых разнородных традиций и элементов культуры, всеобщего брожения и поисков новых принципов единения человека с миром. В конечном счете восторжествовало христианство. Но у него был достаточно широкий «оппонентский круг», в который входили гностицизм, иудаизм, зороастризм и другие религии и религиозно-философские системы.

Учитывая не только оппозиционность гностицизма христианству, но и известную близость его к нему, выявить специфику «лжеименного знания» не так просто. Одним из главных вопросов, волновавших гностиков, был вопрос об источнике зла в мире. Каков Демиург, сотворивший столь несовершенный мир? Ответствен ли Бог за это творение? Как должен относиться человек к миру, преисполненному злу? Существует ли спасение от зла, и каков он, этот путь спасения? Собственно говоря, гностики пытались решать те же кардинальные вопросы, что и христианство, только их ответы были другими, альтернативными.

Нам кажется плодотворной мысль М. К. Трофимовой о том, что в христианстве доминирует религиозно-этическое начало, тогда как в гностицизме большей частью берёт верх начало эстетическое, экстатически-художественное<sup>1</sup>.

Для гностицизма было характерно отрицательное отношение к творению и тварному миру. Такой мир мог создать, по их мнению, только несовершенный, ограниченный Демиург, вершитель зла. Бог и творец мира, таким образом, различались, раздваивались. В некоторых гностических сектах место Бога — творца мира занимал Сатана. Как следствие, гностикам было свойственно «жизнеотрицание», проявлявшееся в уравнивании истины и лжи, зла и добра, аскетизма и распущенности и т. д.

Христианство, как религия спасения, открывало путь в будущее, в потустороннее преодоление зла и страданий всей массе

---

<sup>1</sup> См.: Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. М. 1979. С. 56–57.

верующих. Гностицизм обещал спасение только избранным — обладателям тайного знания. Христианство, в соответствии со своей этической доминантой, требовало нравственных поступков, действий. Гностицизм же делал ставку на мистическое единение с миром, восстанавливающее всю полноту бытия и его переживания. Это особое экстатическое состояние и обозначалось термином «гнозис» (знание, откровение). Оно было сродни переживанию художника, отстраненного от реальной действительности, замкнутого в сфере воображения, по сути — самоценного. Этический универсализм христианства в большей степени отвечал потребностям исторического развития. Вот почему своеобразный, полный духовного напряжения эстетизм и эстетический имморализм гностицизма потерпел в этом столкновении поражение.

О принципиальном различии гностических и христианских путей решения кардинальных проблем совершенно справедливо, на наш взгляд, пишет политолог А. И. Неклесса в своем культурфилософском эссе «Трансмутация истории». «Различие двух ответов на тайну бытия ярко проявляется в отношении к несовершенствам жизни: гностицизм, копя в сердце нигилизм, отрицает жизнь и, тяготея к силе искусств, «изобретает несуществующее» (плодя утопии), в то время как христианство приходит в падший мир, чтобы его спасти. Проще говоря, гностицизм склонен уничтожать несовершенное, а не исцелять. Его адепты определенно не любят мир, поэтому, порождая и выстраивая утопии, они лишены снисходительности и сострадания. Но при всем том и гностицизм, и христианство пребывают в активной трансцендентности к обыденности, постоянно сталкиваясь в метафизических областях и деятельных душах»<sup>1</sup>.

В переломные эпохи общественного развития резко возрастает потребность в альтернативном знании, и гностицизм с его еретичностью, внешним подобием христианству при внутреннем «языческом», по словам В. С. Соловьева, искажении его основ вызывает к себе повышенный интерес. Именно такой эпохой был Серебряный век русской культуры — рубеж XIX и XX веков. Отсюда — усиление антихристианства и своеобразный ренессанс гностицизма в те годы.

Имплицитно присущий гностицизму эстетизм, о котором говорилось выше, нашел отзвук прежде всего у представителей художественной интеллигенции. Обширный конкретный материал,

<sup>1</sup> Неклесса А. Трансмутация истории // Новый мир, 2002, № 9. С. 151.

свидетельствующий о наличии гностических идей, образов и мотивов в творчестве известных русских поэтов и писателей, собран и обобщен в книге С. Л. Слободнюка «Идущие путем зла...» (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.)<sup>1</sup>.

Его коллега, литературовед О. А. Овчаренко, считает тезис Слободнюка о засилье гностической «дьяволиады» в русской литературе Серебряного века тенденциозным и некорректным<sup>2</sup>. Тем не менее, увлечение гностицизмом целого ряда крупных представителей русской и мировой литературы (в их числе — португальский поэт Ф. Пессоа, аргентинский писатель Х. Л. Борхес и др.) — О. А. Овчаренко тоже признает, исследует и пытается объяснить. В исторической ретроспективе, пишет автор, видны не только «соблазн» и «соблазненные», но и то, что к концу века болезненное увлечение гностицизмом в значительной мере было преодолено. Да оно, по мнению автора, и не было таким глубоким, как полагает С. Л. Слободнюк. Одним из свидетельств преодоления литературой гностических тенденций О. А. Овчаренко считает вытеснение их из сферы высокой культуры в область культуры массовой. (Аналогичную эволюцию проделало, как мы помним, и неоязычество). Постмодернисты наших дней еще используют гностические идеи и образы в целях поддержания читательского/зрительского интереса, но вездесущая постмодернистская ирония всё обесценивает, лишает смысловой глубины<sup>3</sup>.

В суждениях О. А. Овчаренко проскальзывают нотки благодушия, для которого, мы полагаем, нет оснований.

Гностицизм рубежа уже XX и XXI веков отнюдь не оставляет усилий взять исторический реванш у своего давнего оппонента — нынешнего христианства, переживающего нелегкие времена. Вытесненные в бытовое сознание, в массовую культуру, бактерии «жизнеотрицания» и апологии зла не утрачивают своей концентрации, разрушительной способности — напротив. Именно здесь они и проявляют всю свою силу. Прочитаем еще раз А. Неклессу. «Я бы рискнул сказать, — пишет он в том же эссе, — что гностицизм — своего рода «упрощение христианства»... Но как раз этой стороной

<sup>1</sup> См.: Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...» (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.). СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>2</sup> См.: Овчаренко О. А. Гностицизм и литература XX века / Теоретико-литературные итоги XX века. Том II. Художественный текст и контекст культуры. М.: Наука, 2003. С. 53, 67–69.

<sup>3</sup> Там же. С. 63, 64–65, 75, 78, 84.

данное мировоззрение наиболее близко современному человеку, развращенному потребительской логикой, эманациями поп-культуры и обожающему именно эффектные упрощения, для понимания которых достаточно поверхностного усилия разума. Особенно если есть возможность заменить реальное усилие души необременительными, квазимистическими спекуляциями ума, имеющими к тому же — как всякое средство для повышения комфорта, в данном случае душевного — коммерческую перспективу»<sup>1</sup>. Внутреннее родство неоязычества и неогностицизма, обусловленность и того, и другого кризисом духа и нарастанием социально-утилитаристских тенденций выражено в цитированном фрагменте с предельной ясностью.

Древний гностицизм — неотъемлемая составная часть культуры человечества. Обращение к нему со стороны философов, ученых и художников не только бесспорный факт прошлого и настоящего; оно, несомненно, будет иметь место и в грядущем. Крупные деятели современной культуры выступают против нигилизма в отношении гностического наследия, прилагают значительные усилия для того, чтобы его сохранить и осмыслить. Так, открывая совместное голландско-российское библиографическое издание «500 лет гнозиса в Европе», Йоост Р. Ритман пишет: «Человечество не даёт полностью исчезнуть плодам своей мысли, будь то хорошо или плохо, и наступает момент, когда эти идеи вдруг опять оказываются нужными, и они появляются снова с теми изменениями, которые внесло в них время»<sup>2</sup>. Л. Н. Гумилев, со своей стороны, отмечал, что «все же, несмотря на фантазмагоричность гностических идей, в них оказалась и конструктивная деталь: гностики открыли мир энергий, окружающих видимую природу»<sup>3</sup>. Пафос этих и подобных им антинигилистических заявлений нам понятен, мы вполне с ним солидарны. И все же во всех случаях обращения к наследию гностицизма следует, во-первых, учитывать конкретные преследуемые цели такого обращения, а во-вторых — соотносить и тщательно взвешивать возможные приобретения, с одной стороны, и неизбежные при этом утраты, издержки — с другой.

2005

<sup>1</sup> Неклесса А. Трансмутация истории // Новый мир, 2002, № 9. С. 151.

<sup>2</sup> 500 лет гнозиса в Европе. Амстердам: Ин де Пелиkaan, 1993. С. 6.

<sup>3</sup> Гумилев Л. Н. Антисистемы и альбигойская ересь / Гностики, или о «лженижном знании». Изд. 2-е. Киев. 1997. С. 261.

## САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ЗАПАДНОГО ЧЕЛОВЕКА ПОД УГРОЗОЙ МАНИПУЛИРОВАНИЯ СОЗНАНИЕМ

### 1. Самоидентификация как проблема

В прошлом году вышла в русском переводе книга Фила Джексона, современного английского автора, «Клубная культура»<sup>1</sup>. В заключительной главе этой книги я встретил размышления на тему, уже давно волнующую мировую философско-социологическую мысль, и близкую мне самому, — о самоидентификации западного человека, о трудностях таковой в условиях XX — начала XXI веков.

«Вопрос “Кто я, чёрт возьми, такой?” занимает в нашей культуре выдающееся место, — пишет Ф. Джексон. — Идея того, чтобы быть собой, быть непохожим на других, быть исключительным, играет невероятно большую роль в современной западной идеологии»<sup>2</sup>.

Далее автор декларирует разрыв традиции в решении данной проблемы. Традиционно самоидентификация «фаустовского» человека осуществлялась на основе приверженности устоям, ценностям окружающей культурной среды, среди которых одно из главных мест занимала свобода — общегражданская и личная. Ныне же, утверждает теоретик клуббинга (особый термин, вводимый и интерпретируемый автором. — В. К.), обстоятельства радикально изменились. Культура и личная свобода вступили в противоречие, стали несовместимыми. «Современный капитализм завладел сферой знаков, сделав её своим домом. Ж. Бодрийяр утверждает, что современный капитализм — это семиотика, породившая избыток знаков, обеспечивающий основные метки, оповещающие о социальных различиях и идентифицирующие группы»<sup>3</sup>. Поэтому тот, кто идентифицирует себя посредством символов наличной культуры, попадает в ловушку. Подтверждая свою идентичность в качестве одного из носителей данной культуры, он перестаёт быть субъектом свободы.

Претерпела качественные изменения, считает Ф. Джексон, сама западная личность. Личность всё менее «даётся» человеку сре-

---

<sup>1</sup> Джексон Ф. Клубная культура. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

<sup>2</sup> Там же. С. 284.

<sup>3</sup> Там же. С. 290.

дой, обстоятельствами и всё более вырабатывается каждым самостоятельно на основе огромного разнообразия меняющихся факторов. Если личность «классическая», традиционная была устойчива, стабильна и целостна, то личность эпохи постмодерна — её прямая противоположность. «Формирование личности превращается в безостановочный творческий процесс, направленный на создание индивидуальной и социальной аутентичности. Создаваемые личности скорее неустойчивы, чем постоянны, так как они основаны на практиках, а не на знаках»<sup>1</sup>.

Соответственно, преобразуется и самоидентификация личности. Она приобретает «совещательный» (по Ж.-Ф. Лиотару), «непрерывно реорганизующийся» характер<sup>2</sup>.

Кое-что из изложенного выше подмечено, на мой взгляд, совершенно верно. Над кое-чем стоило бы всерьёз подумать, поразмыслить. Но есть в суждениях Ф. Джексона и нечто такое, с чем мне трудно согласиться. Это — подспудное представление автора о допостмодернистском периоде как о временах безмятежных и гармоничных, чуть ли не идиллических. «Самоидентификация не была проблемой. Конечно, люди были другими, но...»<sup>3</sup>. Эта фраза представляется мне слишком категоричной, не соответствующей истине. *Самоидентификация и тогда была проблемой*. Мыслители начала и середины XX века были так же озабочены ею, как и сегодня Ф. Джексон и его коллеги. Различие в том лишь, что предшественники согласовывали предлагаемые ими решения с реалиями своего времени. А также с теми проекциями в будущее, которые представлялись им наиболее вероятными (и опасными).

В подтверждение сказанного хочу обратиться к одному не то чтобы «забытому», но не слишком известному и цитируемому произведению Олдоса Хаксли — английского писателя, мыслителя и публициста.

Олдос Хаксли (1894–1963) приобрёл мировую известность как автор сатирического романа-антиутопии «О дивный новый мир» (*Brave New World*, 1932)<sup>4</sup>. Хатчинсоновский Словарь искусств так лапидарно излагает его содержание: «Научно-фантастический ро-

<sup>1</sup> Там же. С. 288–289.

<sup>2</sup> Там же. С. 283–284.

<sup>3</sup> Там же. С. 284.

<sup>4</sup> Хаксли О. О дивный новый мир. М. 2006.

ман... рисует общество, где люди производятся в пробирках и неспособны к свободе из-за идеологической обработки и наркотиков»<sup>1</sup>.

Роман этот получил в творчестве Хаксли своеобразное продолжение — в виде книги «Вновь посещённый прекрасный новый мир» (*Brave New World Revisited*, 1958). Она, её содержание является главным предметом моего интереса в настоящей статье. В 2000-м году этот научно-публицистический трактат Хаксли был переведён на русский язык (перевод — И. Сиренко) и издан под названием «“О дивный новый мир” — 27 лет спустя» (с приложением ряда сопутствующих материалов)<sup>2</sup>.

В. П. Шестаков в одной, уже давней, своей статье, прослеживая творческую эволюцию Хаксли, высказал довольно пренебрежительную оценку «Вновь посещённого прекрасного нового мира», расценив эту книгу как свидетельство упадка, вырождения художественного таланта писателя, что якобы и подтолкнуло последнего заняться перепевом собственных старых «мелодий» на новый рационалистический лад. «Теперь он занялся рекламой собственных произведений, — писал В. П. Шестаков, — пытаюсь, как во «Вновь посещённом прекрасном новом мире»... получить проценты с растраченного художественного капитала... Он стал перелицовывать свои прежние произведения, писать к ним политический комментарий и не чураться сомнительной славы «пророка катастрофы»»<sup>3</sup>. Такая оценка представляется несправедливой.

Тот факт, что новый труд написан автором в критически-рефлексивной, научно-теоретической форме, а не художественно-образной, никак не может служить «криминалом». О. Хаксли олицетворял собой тип художника-мыслителя, — кстати, не такой уж редкий в истории мировой культуры XX века. Образное и научно-философское мышление соединялись у него и дополняли друг друга. В пятитомной советской «Философской энциклопедии» этому писателю-футурологу, мастеру антиутопии была посвящена отдельная статья, — и, думаю, не случайно. Так не уместнее ли увидеть

<sup>1</sup> Хаксли О. / *The Hutchinson Dictionary of the Arts*. Словарь искусств. М. 1996. С. 477.

<sup>2</sup> Хаксли О. «О дивный новый мир» — 27 лет спустя. М. 2000. При цитировании в дальнейшем я буду ссылаться (в круглых скобках) на страницы издания, указанного в данном примечании.

<sup>3</sup> Шестаков В. П. Социальная утопия Олдоса Хаксли: миф и реальность / О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 4. Современные социальные утопии и искусство. М.: Искусство, 1976. С. 158.

во «Вновь посещённом прекрасном новом мире» вместо признаков вырождения — естественное желание автора определить верность прогнозов, сделанных им почти три десятилетия назад, соотнеся их с новыми реалиями западной культуры?

Хаксли — убеждённый приверженец западной цивилизации. Он идентифицирует себя с её культурой, базовыми ценностями, отводя главные места среди них демократии, свободе, правам личности. В то же время, как реалистически мыслящий свидетель и участник исторического процесса, он не может не видеть опасную тенденцию сужения пространства свободы, реагируя на неё соответствующим образом. В этих изменяющихся — не в лучшую сторону — условиях самоидентификация западного человека, действительно, становится проблемой. Трактат О. Хаксли одно из честных тому свидетельств. В этом, думается, его несомненная ценность для современного читателя, размышляющего над теми же самыми проблемами, — теперь уже полвека спустя после «опыта» Хаксли.

## **2. Уроки и предостережения Олдоса Хаксли («“О дивный новый мир” — 27 лет спустя»)**

Одной из стержневых в работе Хаксли является оппозиция «Восток — Запад». Да это и неудивительно для сочинения, написанного в самый разгар «холодной войны». Восток для него — воплощение тоталитаризма, Запад, естественно, — демократии. Писатель гордится своей принадлежностью к этому второму, лучшему миру. «Нам, на Западе, в высшей мере повезло, что нам был предоставлен такой великолепный шанс провести великий эксперимент по самоуправлению» (27), — пишет он. Неоднократно ссылается на важнейшие события из истории Англии, превратившие её в конце концов в образцовую демократическую страну Европы и мира. С неизменным пиететом отзывается автор об отцах-основателях США. Своё понимание сущности демократии и её современного состояния он сверяет с положениями Т. Джефферсона, обращаясь к его наследию вновь и вновь. Истины XVIII века, процитированные в середине XX-го, выглядят несколько старомодно, но в принципиальном плане они и сейчас остаются верными, основополагающими.

Однако не одна только гордость за славное прошлое и впечатляющее настоящее западного мира побудила писателя взяться за перо. Сравнивая своё нынешнее мироощущение с настроением,



предчувствиями 20-х годов XX века, породившими мрачную антиутопию «Дивного нового мира», он констатирует: «Я чувствую себя намного менее оптимистично» (4). Причиной тому — растущие угрозы свободе, исходящие не только извне, но и, главным образом, изнутри самого мира капиталистической демократии. Эти угрозы развились постепенно в процессе поступательного движения самого западного общества. Именно на них писатель сосредоточивает своё внимание — с тем, чтобы предостеречь и обдумать, как отвести роковую, смертельную угрозу.

Но прежде всего: что такое демократия?

Демократическая форма правления, демократические институты в высокой степени соответствуют, считает он, природе человека. В связи с этим в трактате Хаксли неоднократно возникают антропологические мотивы. Одним из главных принципов демократии является индивидуальная свобода. И это не просто абстрактный принцип. Ценность индивидуальной свободы вытекает из многообразия индивидуальностей, изначально обусловленного биологически.

Хаксли подвергает критике концепции, определяющие человека как чисто социальное существо. В действительности природа человека биосоциальна, и биологическая детерминация изначально, первична. Личность уникальна уже по своим природным задаткам.

Хаксли резко полемизирует с теми учёными-доктринёрами, которые игнорируют генетическую обусловленность своеобразия индивида. С точки зрения подобных учёных, человеческий индивид является пассивным продуктом социальных условий и детерминант, его имманентная роль в собственном становлении близка к нулю. Исходя из прямо противоположных оснований, Хаксли утверждает: «В реальной жизни не существует так называемого среднего человека. Существуют лишь особенные мужчины, женщины, дети, — со своими врождёнными чертами разума и тела, но пытающиеся (или заставляемые) сжать свои биологические различия в единообразие некоторой культурной формы» (77).

В этом контексте возникает вопрос: можно ли игнорировать роль личности в истории, вклад в неё тех индивидуумов, которых называют «великими людьми»? Беря себе в союзники У. Джемса, Б. Рассела и других мыслителей XX века, Хаксли отстаивает «права» Большого Человека как одного из главнейших демиургов, творческих участников исторического процесса.

Если бы человек был абсолютно социальным существом, говорит Хаксли, то он не имел бы самостоятельной ценности; его роль сводилась бы лишь к выполнению определённых функций в социальном целом. Тогда общество было бы подобием целостного живого сверхорганизма — пчелиного улья или термитника. «Но человеческие существа не являются абсолютно социальными, они лишь в меру стадны. Их общества не являются организмами...; они являются организациями, или, другими словами, *ad hoc*<sup>1</sup> механизмами для коллективной жизни» (85).

Продолжая оставаться своеобразной единицей, индивид входит в состав различных групп, коллективов и организаций. Это вполне естественно, но порождает по меньшей мере две проблемы, требующие осмысления.

1) Человек остаётся целостным индивидом лишь в группах ограниченного размера, в принципе обозримых и поддающихся самоуправлению и саморегулированию. В этом пункте Хаксли вдохновляет джефферсоновский идеал, джефферсоновское понимание демократического устройства общества. Первым условием истинной демократии, считает Хаксли (как и Джефферсон), является «ответственная свобода среди небольших самоуправляемых групп» (20). «Свобода появляется и имеет смысл только в рамках саморегулируемого сообщества свободно кооперирующихся индивидов» (Там же). Но на нынешнем этапе развития западного общества взамен оптимальных групповых единств возникли организации огромных, неуправляемых (снизу) размеров, перерастающие в подобие термитника и превращающие человека в одностороннее, несвободное существо. «Мы знаем, что в очень большом, сложном обществе демократия является почти бессмысленной, за исключением в отношении к автономным группам управляемого размера» (96). И, тем не менее, именно такова реальность обесчеловеченной жизни в мегаполисах, равно как и в сверхцентрализованных государствах.

2) На почве взаимоотношений личности и группы сталкиваются две противоположные этические системы: традиционная и новая, диктуемая условиями современности. В нашей традиционной этической системе, говорит Хаксли, «индивид первичен» (21), в новой — «социальное ценнее и важнее, чем его составные части» (22). Эти два типа этик можно было бы охарактеризовать как оппозицию индивидуализма и коллективизма, или конформизма и нонконфор-

<sup>1</sup> *Ad hoc* — применительно к данному случаю (*лат.*).

мизма. Хаксли называет указанный второй тип «Социальной Этикой», отвергая её как одну из угроз устоям свободы и демократии.

Как же решается при таком подходе проблема идентификации? Очевидно, что Хаксли различает чувство простой принадлежности к той или иной группе, социальной общности, и идентификацию как причастность цивилизации определённого типа. Идентификация предполагает свободный, сознательный выбор данной социальной модели, основанный на признании её основных ценностей. Несколько забегаая вперёд, отметим, что в число фундаментальных ценностей западной цивилизации писатель включил, наряду с признанием индивидуального многообразия и личной свободы, групповую солидарность на основе толерантности (уважения прав других членов общества), любви, сострадания и милосердия. Собственно, весь его трактат «О дивный новый мир» — 27 лет спустя» есть выражение его, Хаксли, понимания западной цивилизационной идентичности и отстаивания её в изменяющихся, неблагоприятных и угрожающих условиях.

К числу двух главных угроз свободе и демократии в западном обществе Хаксли отнёс «перенаселённость» и «заорганизованность».

«Перенаселённость» в понимании Хаксли — это некий суммативный, интегрированный показатель, соотносящий численность населения, проживающего на определённой территории, с объёмом природных ресурсов, которыми данный социум располагает. Естественно, что не при всяком соотношении этих величин возможно обеспечение достойного существования граждан данного социума. Вывоз сырья из других стран и регионов существенно расширяет возможности улучшения условий жизни населения, однако прекращение зарубежных поставок сырья может оказаться катастрофичным по своим последствиям. Далее в комплекс «перенаселения» попадает целый ряд взаимосвязанных факторов: бедность, нищета масс, социальная нестабильность, волнения и как следствие — тенденция центральной власти к тотальному контролю и насилию. То есть — к попранию основ демократии. Резюмируя, Хаксли мрачно пророчествует: «Проблема быстро растущей численности населения в преломлении к запасам природных ресурсов, социальной стабильности и благосостоянию людей — теперь центральная проблема человечества; и, я уверен, она будет оставаться центральной проблемой и в следующем столетии, а возможно, и в течение нескольких последующих столетий» (9).

«Перенаселённость» приобретает в трактате Хаксли не только интегративный, но и метафорический характер. «Среднегодовой рост численности населения должен быть уменьшен» (92), — утверждает Хаксли, но ясно, что столь широко понимаемое «перенаселение» одной этой мерой не разрешить. «Перенаселённость» — чрезвычайно тяжёлая, комплексная болезнь современного общества, потенциально чреватая тоталитаризмом, постоянно подпитывающая его.

«Заорганизованность» — ещё одна, дополняющая первую, социальная болезнь. Отчасти мы уже касались её выше, в связи с торжеством организации, превысившей все мыслимые масштабы и всё больше подминающей под себя как группы, так и полноценных, суверенных индивидов.

Когда Хаксли пишет о болезни заорганизации, его размышления на эту тему весьма созвучны современным инвективам постмодернистов против тирании Единства и Целостности. Подобно постмодернистам, Хаксли отвергает «заорганизованное» единство и как порочную социальную идею, и как реальную концентрацию экономической и политической власти в руках «сильных мира сего». Заорганизованность подавляет индивидуальное начало, сковывает личную инициативу. «Большой человек» (крупный капитал) заведомо сильнее «Маленького человека» (мелкого и среднего капитала), первый всё больше вытесняет второго. «Мы знаем, — пишет, резюмируя, Хаксли, — что концентрация власти в руках правящей олигархии небезопасна. Тем не менее, власть продолжает концентрироваться в руках всё более немногих... Всё более и более дела отдельных наций управляются бюрократами от Большого Правительства и Большого Бизнеса» (96).

Справедливости ради, однако, следует сказать, что критика принципа Единства не носит у Хаксли столь крайнего и безальтернативного характера, как у современных адептов постмодернизма. Ныне, констатирует Хаксли, «всё человечество стоит перед выбором между анархией и тоталитарным контролем» (16); тем не менее, он считает возможным найти «золотую середину» между этими двумя крайностями, между Сциллой и Харибдой современности, и с верой в потенциальную силу идеалов демократии ищет эту «золотую середину».

Какими средствами предполагает Хаксли лечить обрисованные выше грозные болезни? Во-первых, всемерной децентрацией собственности, экономики, обезличивающего гигантизма больших

городов. Во-вторых, активным развитием начал самоуправления. «Разружьте огромные машинообразные коллективы современного общества и создайте самоуправление, добровольно сотрудничающие группы, которые могут функционировать вне бюрократических систем Большого Бизнеса и Большого Правительства» (95). Несомненно, речь у Хаксли идёт о развитии демократических институтов и «ячеек» гражданского общества, способных противостоять мертвящей силе сверхконцентрации капиталов и власти.

Основу демократии составляет, по Хаксли, способность большинства людей делать разумный выбор из наличных альтернатив на основе достоверной информации о них. Отсюда — огромное значение всеобщей грамотности, роль свободной прессы как гаранта полноты информированности общества (при всех тех издержках, которые были известны уже Джефферсону, заметившему: «Ничему напечатанному в газете нельзя верить»). «На Западе провозглашены демократические принципы, и многие знающие и добросовестные публицисты делают всё, чтобы предоставить избирателям достаточную информацию и убедить их рациональными доводами сделать реалистичный выбор в свете этой информации» (39). В основе демократического оптимизма Хаксли лежит, таким образом, вера в человеческий разум, в конечном счёте — вера в глубинную сбалансированность человеческой природы. Между тем, и этот устой демократии оказался в середине XX века и позднее под угрозой. Человеческая природа на деле обнаружила свою уязвимость, она стала далеко не столь прочной и устойчивой, как предполагалось, в общем — довольно расшатанной.

Произошло это не сразу, не вдруг, а как бы естественным образом. В данной связи важное значение имеет произведённое Хаксли сопоставление двух линий, или моделей, общественного развития. Одну из них олицетворяет роман Дж. Оруэлла «1984», вторую — его собственный «О дивный новый мир». Обе книги по жанру — антиутопии, но в первой доведена до предела тенденция тоталитаризма грубо-насильственного, непосредственно-репрессивного, тогда как во второй описана модель тоталитарная же, но более утончённого, основанного на подчинении человеческого сознания и подсознания и на соответствующем управлении ими. В середине XX века первая обнаружила свою ограниченность, зато вторая оказалась широко востребованной и чрезвычайно актуальной. «То, что мы движемся в направлении «О дивного нового мира», это очевидно» (21). «В бли-

жайшем будущем, есть некоторые основания полагать, карательные методы «1984» уступят место ужесточениям и манипуляциям «О дивного нового мира»» (27).

Итак, естественным продуктом развития демократических институтов — системы образования, средств массовой коммуникации и т. д. — явилось расширение возможностей целенаправленного воздействия на сознание и подсознательную сферу как отдельной личности, так и широких слоёв населения. Различные формы такого воздействия в разнообразных сферах общественной жизни — политике, экономике, духовной культуре, спорте и др. — Хаксли охватывает единым понятием «пропаганды». Пропганда как таковая, считает он, не противоречит принципам демократии. Более того, та форма пропаганды, которую он характеризует как «рациональную», «сущностно важна для поддержания индивидуальной свободы и выживания демократических институтов» (32).

Пропганду делает рациональной то, что она созвучна «просвещённому личному интересу» — как того, кто информирует и убеждает, так и того, кого информируют и убеждают. «Пропганда в пользу действия, являющаяся созвучной просвещённому личному интересу, вызывает к разуму, используя логические доводы, основанные на лучших имеющихся данных, изложенных полно и правдиво» (28). В рациональной пропаганде всё честно и прозрачно; она взаимовыгодна для обеих сторон. Само собой разумеется, рациональная пропганда не противоречит фундаментальным ценностям демократии, она «работает» внутри их и, в конечном счёте, служит их укреплению.

Иное дело — нерациональная или иррациональная пропганда. Согласно Хаксли, в человеческом разуме присутствуют также бессознательные, аффективные компоненты, искажающие реальный интерес субъекта (инстинкты, страсти, иногда возвышенного, но чаще низменного свойства). В общем писатель располагает их ниже уровня «личного интереса». Такая пропганда становится односторонней и ложной, она служит корыстным интересам самого пропгандиста и его работодателей. Иррациональная (нерациональная) пропганда апеллирует не к разуму воспринимающего, а к его подсознанию, населённому слепыми импульсами, страхами и т. п. Иррациональная пропганда осуществляет манипуляцию сознанием отдельных личностей и населения в целом. «Манипуляция разумом» является одним из главных отличительных признаков формирующейся новой, «одивноновомирской» модели тоталитаризма.

Способы и приемы манипулятивного воздействия на реципиентов отрабатываются прежде всего в рекламе товаров, политической пропаганде в СМК (в особенности на телевидении). В манипулятивных целях с успехом используются эстетические факторы, образы искусства. Как свидетельствует исторический опыт, красота может служить самым разным целям, в том числе — корыстным, неблаговидным.

Рациональную пропаганду следует активно использовать в интересах укрепления и развития демократии. Нерациональную пропаганду — отвергать в принципе, говорит Хаксли. В дальнейшем он выделяет ещё один, промежуточный вид пропаганды — нерациональный по природе, но всё же совместимый с базовыми ценностями демократии. Такая пропаганда в определённых пределах, по его мнению, приемлема (см. 89).

Ранее, констатирует Хаксли, различали два основных вида пропаганды: истинную и ложную. Сейчас же развитие культуры капиталистической эпохи создало ещё одну сферу пропаганды и, соответственно, манипуляции человеческим разумом: индустрию развлечений. Благодаря ей становится возможным постоянное воздействие на массового реципиента, связанное с «переносом» его в мир фантомов, грёз, и тем самым дающее сублимированное удовлетворение его глубинных инстинктов, затаённых, подавленных желаний.

В этой области манипуляция непосредственно связана с феноменом внушения, суггестии. Привыкание коммуникантов к систематическому пассивному потреблению вымышленно-образной информации снижает способность разумного, критичного восприятия, благодаря чему возрастает уровень внушаемости. Суггестии в той или иной степени подвержены многие личности. Но особенно чувствительна к этому виду манипулятивного воздействия толпа, масса. Хаксли исследует и иллюстрирует процессы массового внушения, в частности, на материалах гитлеровской пропаганды.

Являются ли иррациональная пропаганда, манипулятивные процессы, внушение чем-то фатальным, делающим человека неспособным к сопротивлению? Согласно Хаксли — нет. Он всё-таки верит в разумность и сбалансированность человеческой природы. Многие люди, действительно, внушаемы, но немало и таких, кто принадлежит к трезво-практическому, контрсуггестийному типу. Важным средством противодействия иррациональной пропаганде

Хаксли считает последовательное разоблачение, развенчание её коварных приёмов — подтасовок, передёргиваний, софизмов разного рода (см. 86). При противодействии манипуляторам трудность заключается в том, чтобы воспитать массу реципиентов в духе «золотой середины» между критической и позитивно-конструктивной настроенностью, умеренной суггестивностью и столь же умеренной контрсуггестивностью, доверчивостью и радикальным скептицизмом. Одним критическим анализом пагубной пропаганды здесь не обойтись — это только негативная часть работы. Позитивную часть должна составить пропаганда истинных демократических ценностей, опирающаяся на прочную фактическую основу.

Немало угроз свободе и демократии выявлено Олдосом Хаксли в ходе анализа реалий середины XX века и перспектив дальнейшего развития мирового сообщества. Эти угрозы можно разделить на два основных типа: социокультурные и антропологические, условно говоря — «внешние» и «внутренние». Предметом особой тревоги и озабоченности должны стать, считает Хаксли, вторые. Дело в том, что под воздействием внешних (социокультурных) детерминант, формируемых ходом общественного развития, в конце концов происходят необратимые и дегенеративные изменения самой человеческой сущности (на современном нам языке их называют «мутациями»). Это — самое страшное из всего того, что только можно вообразить, поскольку слом внутреннего стержня в самом человеке лишает его надежды на сохранение и развитие свободы и демократии.

Грозный признак антропологического кризиса Хаксли усматривает в том, что ограничивается, сжимается не только пространство свободы — у многих исчезает само желание свободы, потребность в ней. Размышляя на эту тему, писатель вспоминает «Легенду о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского. В частности, слова Ивана Карамазова о том, что многие будут готовы отказаться от свободы, если только им будет обеспечена сытость — суррогат счастья, «если хлеб будет подаваться регулярно и обильно три раза в день». Именно это мы и наблюдаем сейчас, констатирует Хаксли, — по крайней мере у многих представителей молодого поколения. Их девиз — «Дайте мне телевизор и гамбургер и не беспокойте меня с ответственностью свободы» (98). Да, эти молодые люди, «так скудно думающие сейчас о демократии», могут стать на время революционерами — «когда дела идут плохо, паёк сокращается, эксплуататоры начинают выдвигать новые требования»; но как только «времена станут лучше»,



они вновь откажутся от этой обременительной привилегии — свободы. В этом отношении благополучные отпрыски великой западной демократии подобны дронтам — птицам, утратившим способность летать. Перерождение демократии в тоталитаризм становится тем вероятнее, тем реальнее, что диктаторы будущего, несомненно, смогут «предоставить своим субъектам достаточно хлеба, цирков, чудес и тайн» (98), а к тому же будут в совершенстве, на научной основе, владеть техникой «манипуляции разумом». Это — в будущем. Но уже сегодня есть основание заявить: «Капитализм (в традиционнo-цивилизаторском его понимании. — В. К.) мёртв — правит бал консьюмеризм (т. е. потребительство. — В. К.)» (40). Следствием этого становится не только фатальная неизбежность рекламы, но и утверждение особого типа человека — субъекта потребительского общества (прежде, добавим мы от себя, именовавшегося «филистером», «мещанином», «обывателем»).

Хаксли менее всего склонен недооценивать правовые механизмы демократии — конституции, законодательства и т. п. Он неоднократно с удовлетворением констатирует наличие прочных правовых демократических традиций в таких странах, как Англия, США, и сетует на отсутствие таковых у ряда других государств. Но способна ли демократия защитить себя от вырождения и перерождения собственными правовыми средствами — это большой вопрос. Писатель, глядя трезвыми глазами на реалии середины XX века и их непосредственную проекцию в будущее, приходит к горькому, но честному выводу о возможности универсальной фальсификации демократии, демократического общественного устройства как целого. Он пишет: «При неумолимом давлении возрастающей перенаселённости и заорганизованности и при помощи всё более эффективных методов манипулирования разумом природа демократии будет изменена. Оригинальные старинные формы её — выборы, парламенты, Верховные Суды и др. — останутся. Но скрывающейся за этим всем сущностью будет новый вид — тоталитаризм ненасильственный. Все традиционные имена, все почитаемые лозунги останутся точно такими же, какими они были в старые добрые времена. Демократия и свобода будут темой каждой передачи и редакторской статьи — но демократия и свобода в строго пиквикском смысле. Правящая олигархия и её вышколенные элитные солдаты, полицейские, творцы мыслей и манипуляторы разумом будут тихо участвовать в этом представлении, пока не станут свидетелями конвульсий строя»

(92). Такой вывод требовал большого мужества мысли от Хаксли, и оно у него действительно имелось. Реальная возможность вырождения демократии в свою прямую противоположность при сохранении всех нынешних её ритуалов и атрибутов — вот главное предостережение писателя-мыслителя представителям своего и следующих за ним поколений.

Олдос Хаксли — человек, идентифицирующий себя с западной демократией, — не мог смириться с реальными угрозами самому её существованию. Его ответ на обрисованные в трактате вызовы времени — «обучение свободе». Основой обучения свободе являются «факты» и «ценности». Поскольку это так, обучение такого рода предстаёт процессом двусторонним, амбивалентным: с одной стороны, оно заключается в «обнажении» подлинных фактов и утверждении истинных, демократических ценностей; с другой — в «борьбе с теми, кто по каким-либо причинам предпочитает игнорировать факты или отрицать ценности» (79).

Если попытаться эксплицировать, развернуть выдвинутую О. Хаксли программу обучения свободе, то она предстанет в виде следующих тезисов-требований.

1). Люди, приверженные демократическим принципам, обязаны деятельно утверждать названные выше ценности (индивидуальной свободы, личной инициативы и т. д.), всемерно развивая в себе «волю к *самоуправлению*» — основу основ демократического устройства общества.

2). В качестве противовеса всевластию Большого Бизнеса и Большого Правительства должны создаваться и развиваться также «добровольно сотрудничающие группы, которые могут функционировать вне бюрократических систем...» (95) — т. е. самоуправляющиеся ячейки «гражданского общества».

3). Необходимо развернуть борьбу против тех, кто сознательно искажает факты и фальсифицирует ценности. Возможно, следует ввести «превентивное законодательство, лишаящее законной силы торговлю психологическими рабами; статут, защищающий разум от неразборчивых в средствах поставщиков отравляющей пропаганды...» (91).

4). Приверженцы демократии обязаны подумать о безвинных жертвах иррациональной пропаганды и манипулирования разумом — их Хаксли называет «взятой в плен аудиторией», «психологическими пленниками». Особенность манипулятивного

воздействия такова, что жертва не осознаёт своего пленения, своего рабства, она искренне считает себя свободной. Те, кому со стороны видна такая порабощённость, должны сделать максимум возможного для того, чтобы устранить пелену с глаз одурманенных, вернуть их на почву твёрдо установленных фактов.

5). Наконец, возникла настоятельная необходимость защитить подлинные ценности от эрозии, от подмены истинных ценностей их суррогатами. Консюмеризм, примитивный гедонизм и эвдемонизм — это всего лишь сниженные, вульгаризованные дубликаты тех высоких идей и идеалов, которые столетиями вдохновляли западного человека. Увы, разница между подлинником и подделкой, высоким и низким для многих стёрлась, стала неразличимой. Если экстраполировать в будущее современные (50-х годов XX века) исследования взглядов молодёжи США, то окажется, что «многие хорошо накормленные молодые зрители телевидения при наиболее мощных мировых демократиях будут абсолютно индифферентны к идее самоуправления, ...прямо, решительно и тупо не заинтересованы в свободе мысли и праве инакомыслия...» (97). Что делать — таков естественный результат свершающихся в западном обществе процессов.

В этих условиях Хаксли считает необходимым вновь засвидетельствовать высший ценностный статус свободы — в противовес всем её «эквивалентам» и «заменителям». «...Некоторые из нас всё ещё убеждены в том, — говорит он, — что без свободы человек не может стать полностью человеком, а поэтому свобода обладает высшей ценностью» (99).

«Творчество Хаксли, — писал 40 лет назад Э. А. Араб-Оглы, — оставило глубокий след в сознании значительной части населения на капиталистическом Западе». «Выражая тревогу за будущее человечества и цивилизации, он неоднократно возвращался к теме возможных отрицательных социальных последствий научно-технического прогресса в условиях колоссальной концентрации экономического могущества и политической власти в руках узкой, привилегированной группы людей, господствующего класса. Перспектива такой технократической утопии преследовала его, как кошмар, до конца жизни»<sup>1</sup>. Именно так. Об этом свидетельствует и его «новая книга на старую тему», проанализированная выше.

<sup>1</sup> Араб-Оглы Э. Хаксли О. / Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 429.

Хаксли, как оказалось, многое предчувствовал, предвосхитил совершенно верно. Пройдут ли западная цивилизация, западный человек испытание ограничением свободы, фальсификацией демократии, манипуляцией сознанием через СМИ, вульгарной сытостью и примитивизмом массовой культуры? Ответ, кроме всего прочего, будет зависеть и от того, насколько нынешнее поколение сможет внять предостережениям и извлечь уроки из опыта таких проницательных, честных художников и мыслителей, как Олдос Хаксли.

### *3. Новый взгляд на искусство быть человеком?*

В эпилоге настоящей статьи мне хочется вернуться к её началу, а именно — к книге Филя Джексона «Клубная культура» (в оригинале — «*Inside clubbing*»). Исходя из своеобразия предмета, её можно отнести к разряду маргинальных, даже скандальных. Автор поставил себе задачу: по личным впечатлениям и доверительным исповедям информаторов описать «интимную» жизнь ночных клубов Британии (прежде всего, видимо, лондонских). Первая же фраза выдержана в самом откровенном стиле: «Эта книга о танцах, улыбках, наркотиках, флирте, трахе, дружбе и наслаждении»<sup>1</sup>. Чуть далее, отстаивая перед читателями свою компетентность, Ф. Джексон так конкретизирует процитированный исходный тезис: «Моё исследование охватывает большее разнообразие клубных стилей, чем любое другое изучение клаббинга: транс и хип-хоп клубы, маскарады и вечеринки фетишистов, гей-клубы и их натуральные аналоги, клубы в азиатском стиле, техно-вечеринки, хаус-клубы, драм-н-бейс арены, ночи в стиле соул или фанк, клубы трансвеститов, общедоступные тусовки и шикарные сексуальные суаре»<sup>2</sup>.

Когда-то такое пикантное многообразие могло привести неискушённого русского читателя в состояние шока. Когда-то, но не сейчас. За последние пятнадцать лет ночная жизнь Москвы основательно подравнялась с лондонской; а в чём-то, может быть, и превзошла её. Сюжеты с гей-клубами и пр. не сходят с экранов наших телевизоров.

Но, конечно, книга Ф. Джексона — нечто большее, чем простой набор «жареных» фактов, блюд из «клубнички» и шокирующих откровений. Нравится кому-то или нет, но «клубная культура» (в

<sup>1</sup> Джексон Ф. Клубная культура. Екатеринбург. 2005. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 291.

разъяснённом выше специфическом смысле, «культура кلابбинга») существует и, следовательно, должна быть осмыслена, отрефлексирована и ценностно измерена. Это и составляет вторую задачу, поставленную британским автором перед собой. По методу и жанру публикация Ф. Джексона — научное исследование, со ссылками на труды признанных авторитетов современной философии и социологии, претендующее на концептуальное освещение и адекватное практическое решение трактуемой проблемы.

Итак: что же представляет собой в нынешних условиях, по Ф. Джексону, «искусство быть человеком»?

Подлинно свободная самоидентификация личности в контексте современной капиталистической культуры невозможна, считает он. Она возможна только вне Системы, в специфической оппозиции по отношению к обществу и его культурным нормам.

Рано или поздно встаёт вопрос о пространстве свободы. Где человек может «быть самим собой» — на работе? дома? Оказывается, нет. Все эти сферы скованы нормативностью, культурной символикой, бесчисленными запретами и табу. А жизнь в целом пропитана духом потребительства, консьюмеризма. «Шоппинг создал в современном мире аналог пастбища: люди бродят по пастбищу как быки, тратя деньги на всё, что видят, а не то, что им действительно нужно»<sup>1</sup>. «С ростом наличного годового дохода шоппинг превратился из аналога охоты... в аналог собирательства, когда люди просто хватали всё, что видели»<sup>2</sup>. Можно ли в таких условиях сказать, что «западный мир обеспечивает людей необходимой свободой»? Отрицательный ответ очевиден.

Только выламывание индивида из «культуры символической» в ничейное пространство «культуры кلابбинга» даёт человеку, считает Ф. Джексон, ощущение полной раскрепощённости и свободы.

Главным является радикальная смена вектора строительства собственной личности. Согласно Ф. Джексону, современная личность формируется не как когда-то, «сверху» — через символы культуры, а «снизу» — начиная с чувственного опыта, опыта тела. «Тело, а не мир знаков становится главной площадкой индивидуальной и групповой аутентичности»<sup>3</sup>, — резюмирует теоретик кلابбинга.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 291.

<sup>2</sup> Там же. С. 292.

<sup>3</sup> Там же. С. 291.

Девиз Телемской обители — «Делай, что хочешь!» — известен давно, но только в современных британских ночных клубах, по Ф. Джексону, он получил самое полное своё воплощение. К числу новых, раскрепощённых чувственных практик в упомянутой книге отнесены обмен сексуальными партнёрами, употребление наркотиков и т. п. «Вопрос “Кто я?” перестаёт быть экзистенциальной проблемой, превращаясь в социальный эксперимент, основанный на творческих практиках, поднимающих онтологическое или скрытое “я” на поверхность тела, где оно имеет возможность раскрыться»<sup>1</sup>.

К книге Ф. Джексона можно относиться по-разному. Но в любом случае она весьма симптоматична. В том смысле, что, с одной стороны, обозначает новые реалии западной цивилизации, а с другой — демонстрирует новые установки философско-социологической мысли Англии — цитадели демократии, родины незабвенного Олдоса Хаксли.

Мне кажется, если бы классик английской литературы мог прочесть вышеупомянутую книгу своего отдалённого потомка и коллеги, он, скорее всего, воспринял бы её как ещё одну антиутопию. Причём в значительной мере уже реализованную, сбывшуюся. «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать их окончательного осуществления». Эти слова, принадлежащие Н. А. Бердяеву, О. Хаксли недаром сделал эпиграфом своего «О дивного нового мира». То, что сказано здесь об утопиях, вполне, и даже более, применимо к антиутопиям. По крайней мере, мне бы сильнее хотелось, чтобы джексоновская утопия клуббинга не осуществилась, чем чтобы она сбылась в полном объёме.

2010

---

<sup>1</sup> Джексон Ф. Клубная культура. С. 288.

## КУЛЬТУРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

«Где сытно и тепло, там и родина»

«Элитарии всех стран, развлекайтесь!»

«Из России — с любовью!»

*Слоганы наших дней*

Идентификация — понятие психологическое, социальное (социально-психологическое), культурологическое. Она представляет собой стержневой компонент самосознания и самоопределения субъекта (включая в себя и бессознательный уровень). Суть идентификации заключена в потребности человека в принадлежности к сообществу «себе подобных». Эта потребность укоренена глубоко в основании человеческой природы. Со времен Аристотеля известно, что «человек — животное политическое», социальное. И он не просто сознает это, а реально нуждается в «пуповине», соединяющей его с целым, — невидимой, а иногда и видимой; активно ищет ее.

Идентификация означает отождествление себя с «значимым другим». В качестве «другого» может выступать более или менее обширная социальная группа (социальный слой, этнос и т. п.), социальный институт, конкретный социум в целом. Для успешной идентификации важно наличие яркого представителя такой группы (института) или же символов той или иной целостности.

Идентификация — явление сложное. Оно охватывает уровни: биосоциальный (принадлежность к мужскому или женскому полу), социальный, политический, национально-этнический, культурный, цивилизационный. В свою очередь, внутри отмеченных градаций выделяются более частные срезы идентификации — возрастной, профессиональный и др. Идентификация может рассматриваться как компонент либо личностного сознания, либо сознания группового. Некоторые теоретики признают реальным только первое из этих значений; второе, по их мнению, является метафорическим. Но с этим трудно согласиться. Ведь самоидентификация многих отдельных личностей так или иначе интегрируется, обобщается, создавая новое качество процесса и новый его результат. В конкретном исследовании акцент может быть сделан на каком-либо одном виде идентификации. В настоящей статье нас будет интересовать преимущественно идентификация личностная. Но взаимосвязь и

взаимообусловленность личностной и групповой форм выражения этого феномена очевидна.

Идентификация плодотворно изучается современной психологической наукой как важный момент в процессе становления и развития личности. Здесь в центре внимания находится стадийность формирования идентичности, ее противоречия и их разрешение, в особенности у юных и молодых людей. Этот аспект проблемы сделал предметом своих исследований известный психолог-неофрейдист Эрик Эриксон (1902–1994)<sup>1</sup>.

Идентификация представляет собой выбор образа самого себя, опосредованный тем агентом, с которым некто себя отождествляет. Это аналогично узнаванию себя в зеркале или в нарисованном портрете. Вполне естественно, что такой образ подчиняется диалектике сущего и должного. Отчасти идентификация отражает то, чем человек действительно является, отчасти же — то, чем (кем) он только становится, чем (кем) желает быть.

Значение идентификации для человека, личности в том, что она дает ему ощущение гармонии с собой, а также — с социумом, эпохой, окружающим миром. «Именно это ощущение подразумевал Джеймс, описывая те редкие состояния напряжения и восторга, когда внутренний голос констатирует: «Вот мое подлинное Я!»<sup>2</sup>. В западной психологической и социологической литературе идентификация рассматривается как показатель духовного здоровья личности и ее успешной социальной адаптации. Мне думается, этого недостаточно. Успешная, позитивная идентификация дает человеку опору, почву под ногами, служит стимулом для деятельности во благо той целостности, к которой он причисляет себя.

Экзистенциальная значимость идентификации чрезвычайно остро выявляется в ситуациях ее деструкции или практически полного отсутствия. В таких случаях говорят о «кризисе идентичности», «дефиците идентичности», «диффузии идентичности» и т. п. Патология идентификации переживается как состояние растерянности, разлада с собой, потерянности, заброшенности, ненужности для кого-либо, одиночества. Все это — мучительные, нега-

---

<sup>1</sup> См.: Якимова Е. В. Эриксон Эрик / Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х т. СПб. 1998. Т. 2. С. 393–394.

<sup>2</sup> Якимова Е. В. Идентичность психосоциальная / Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб. 1998. Т. 1. С. 239.



тивные переживания, ослабляющие человека, его волю к жизни, борьбе, созиданию.

Идентификация — явление изменяющееся, развивающееся. Идентификационная гармония диалектична по своей природе, она — достигаемая и «уходящая» одновременно.

Нельзя не учитывать внутреннюю противоречивость, вариативность и даже парадоксальность идентификации. Объект отождествления может обладать как высоким, так и крайне низким социальным статусом. Во втором случае идентификация будет негативной. То, что роднит человека с одним объектом, дистанцирует, отталкивает его от другого, неприемлемого. Идентификации сопутствует разделение на «свое» и «чужое», хотя степени «чужести» могут быть различными: от «не мое», «не близкое мне» до полного отрицания и враждебности. Но причастность как таковая тоже имеет свою шкалу градаций. Можно быть причастным к чему-либо полностью или частично, внутренне или только внешне, на уровне простой лояльности. Возможно, наконец, и полное диссидентство. Кстати, это довольно распространенное явление не только в тоталитарных, но и в самых наидемократичнейших обществах.

*Глобализация* — это высокая степень интеграции государств земного шара, народов, культур. Ее главная детерминанта — прогресс науки и техники. Так, в XX веке, особенно во второй его половине, произошли качественные преобразования, усовершенствования в области транспорта. Расстояния между странами и континентами как будто сократились до минимума. Развитие средств массовой коммуникации (особенно телевидения), компьютерных технологий, создание всемирной сети Интернет радикально ускорило процессы обмена информацией и превратило население разных стран в единую аудиторию — «мировую деревню» (М. Маклюэн). Миллионы и миллиарды людей пользуются одной и той же информацией. Наиболее привлекательные и значимые события наблюдают на экранах одновременно миллиарды людей, становясь сопричастными и этому событию, и друг другу. В результате научно-технического перевооружения человечества происходят радикальные изменения во всех сферах общественной и личной жизни людей.

Прежде всего — в экономике. Основу мировой хозяйственной жизни ныне составляют рыночные отношения. Благодаря новому уровню развития техники капиталы легко и быстро перемещаются в любой регион, страну, в любую точку земного шара. Капита-

листическая экономическая деятельность перешагнула границы национальных государств. Возникли и весьма преуспели транснациональные компании — своего рода «интернациональные» аналоги суверенных национальных государств, нередко намного превышающие последние по своей экономической мощи. Рабочая сила также легко перемещается на значительные расстояния и в больших объемах, пересекая государственные границы. Глобализация чрезвычайно усилила эмиграционно-иммиграционные процессы. Чаще всего население более бедных, развивающихся стран перетекает в более развитые страны, где есть шансы найти работу, где выше уровень жизни и степень социальной защищенности основной массы населения.

Все это вместе взятое создает совершенно новое качество интеграции стран, народов и их культур. Именно его и имеют в виду, говоря о современной глобализации.

Глобализация, однако, явление глубоко противоречивое, соединяющее в себе как позитивные, так и негативные тенденции. Апологеты современной глобализации концентрируют внимание на первых тенденциях; более трезвые, реалистичные критики ее, естественно, на вторых.

В числе апологетов можно назвать Джагдиша Бхагвати, американского профессора-экономиста индийского происхождения, чья книга «В защиту глобализации» вышла в 2005 году в русском переводе<sup>1</sup>. Автор называет себя современным «фритредером», т. е. сторонником неограниченной свободы торговли, отрицателем любых границ и иных препятствий, сдерживающих развитие рыночных отношений. Бьющий через край оптимизм Дж. Бхагвати объясняется тем, что он концентрирует свое внимание главным образом на экономике, на глобализации рынка (от которой, по его убеждению, выигрывают все — богатые и бедные страны, могущественные и слаборазвитые). Что же касается негативных социальных последствий глобализационных процессов, то автор считает их результатом неадекватных политических действий правительств, которые при желании можно достаточно легко скорректировать.

Из публикаций наших отечественных единомышленников Дж. Бхагвати я бы выделил одну из глав коллективной монографии «Население и глобализация» — главу 2-ю, написанную В. Ф. Галецким

<sup>1</sup> См.: *Бхагвати Дж. В защиту глобализации*. М.: Ладомир, 2005.

(это своего рода «книга в книге», объемом в 143 страницы)<sup>1</sup>. (Автор этой публикации тоже экономист; но, видимо, избегая возможных упреков в «экономизме», он уделяет преимущественное внимание социально-политическим проблемам глобализации). О характере предлагаемых им решений этих проблем говорят некоторые заголовки подразделов: «...Деглобализация как одна из главных причин краха СССР», «Некоторые распространенные стереотипы и мифы, связанные с глобализацией», и другие в том же роде.

Критики глобализации, со своей стороны, указывают на два главных, в их представлении, порока современной глобализации. Первый — то, что она осуществляется фактически под руководством и в интересах наиболее могущественных стран Запада — США и их европейских партнеров. Отсюда общепринятые синонимы термина «глобализация»: «вестернизация», «окс<ц>идентализация» (от латинского *occidere* — запад), а иногда и прямо — «американизация». По отношению к другим участникам мирового исторического процесса она носит неравноправный, насильственный, разрушительный характер. Второй главный пункт критики глобализации состоит в акцентировании того, что она несет в себе угрозу суверенитету национальных государств, многообразию самобытных культур, обещающая в будущем утвердить в мире унылое единообразие под эгидой Большого Брата или Клана Сильнейших.

Значительная группа исследователей стремится уйти от крайностей в оценке глобализации. Все больше сторонников приобретает третья, более умеренная, «центристская» позиция. Суть ее в следующем. Глобализации, соглашаются эти авторы, в принципе альтернативы нет. В настоящее время на земном шаре нет и не может быть сколько-нибудь многочисленного народа со своей экономикой, который существовал бы обособленно, изолированно от мирового целого. Эту констатацию нередко приравнивают к определению глобализации, но сама она может осуществляться, протекать по-разному. Та ее форма, которая реализуется ныне, ассоциируется для многих с экспансией западной цивилизации и органически присущих ей ценностей. Ее устои — не всегда реально обеспеченные, но вдохновляющие как идеалы — это: частная собственность, законы рынка (производство, обмен и потребление товаров), демокра-

---

<sup>1</sup> Галецкий В. Ф. Системология, историософия и кибернетика глобализации / Население и глобализация. 2-е изд. М.: Наука, 2004.

тические формы правления, правовое регулирование человеческих отношений, права человека, личности, рациональность и индивидуализм. Однако благотворность распространения этих ценностей многими подвергается сомнению, причем в двояком отношении. Некоторые из перечисленных принципов вообще неприемлемы для представителей других стран и цивилизаций. Те же из них, которые по своей сути могли бы быть ими приняты, сплошь и рядом внедряются неприемлемыми методами: экономическим давлением, грубой силой. В результате возникает идея альтернативной глобализации, которая осуществлялась бы на основе равноправного взаимодействия всех участников, демократически, без насилия, по принципам консенсуса и общего блага.

Таким образом, есть глобализация и глобализация. Одна — та, которая реально уже осуществляется, искаженная, извращенная в своей сути безжалостностью рынка и мировых центров силы. Другая — возможная и желательная, глобализация «снизу», гуманистическая, демократическая, которая совершалась бы в интересах всех субъектов исторического процесса. За переход на рельсы этой альтернативной глобализации ныне борются значительные интеллектуальные и социальные силы мирового сообщества.

Иногда признание двух указанных путей глобализации и тяготение ко второму из них, альтернативному, выражается в довольно причудливой, «кентаврической» форме. Так, В. М. Межуев, один из ведущих авторов коллективного труда «Теоретическая культурология», объясняя смысл термина «глобализация», сначала дает портрет реальной, сегодняшней глобализации, перечисляя ее отталкивающие признаки и устрашающие следствия: «утрата былой многоликости и разносторонности», «гомогенизация мира», «народы становятся в чем-то похожими друг на друга» и т. п. Но затем, возможно, незаметно для самого себя, автор переходит к описанию совсем другой модели. «Глобализация по модели культуры не отрицает существующего в мире культурного многообразия... Она ставит перед собой не задачу перехода к глобальной — однородной (гомогенной), общей для всех — культуре...»<sup>1</sup>, а совсем иные цели. Налицо две модели глобализации и явные симпатии исследователя именно ко второй, только еще пробивающей себе дорогу в умы и дела наших современников.

---

<sup>1</sup> Межуев В. М. Культура в контексте модернизации и глобализации / Теоретическая культурология. М. 2005. С. 317–318.

Глобализация необычайно осложняет процессы идентификации личности, вызывает «идентификационный кризис». Особенно остро переживают его представители весьма обширного ныне слоя населения — иммигранты. Глобализация даже породила специфический тип личности — «личность без принадлежности» (термин французского социолога Ж. Монделя). Отличительной чертой человека этого типа является своеобразное ощущение «междумирья»: почва прежнего, «материнского» мира им утеряна, а его новый мир сужен до размеров работы, сферы потребления, повседневности, быта. Чтобы разобраться в наступившем хаосе и вновь обрести себя, такой человек уединяется от внешнего мира, становится интровертом, вынужденным индивидуалистом<sup>1</sup>.

Глобализация создает трудные, болезненные ситуации и для жителя «метрополии». В. Ф. Галецкий, например, описывает такую воображаемую, но близкую к реальности житейскую сценку. В банке на Уолл-стрит работает некий высокооплачиваемый программист. А всего в трех метрах от входа в банковский офис сидит парень — чистильщик обуви. Оба они идентифицируют себя со своей страной — Америкой. Между ними, естественно, немало общего. Но все-таки кто ближе упомянутому программисту, риторически вопрошает автор, — чистильщик или же другой программист, его коллега, работающий в другой стране (скажем, в Италии), в другом отделении международного банка? Ответ, по мнению автора, очевиден: цеховой и классовый интерес двух программистов, усиленный глобализацией, перевешивает иные, традиционные основания и мотивы идентификации<sup>2</sup>.

Таких внутренне неприкаянных, раздвоенных, мятущихся личностей достаточно много и в Америке, и в Западной Европе, и в других странах современного мира.

Тема кризиса идентичности в эпоху глобализации и торжества постмодернизма получает своеобразное освещение в книге Ренаты Салецл «(Из)вращения любви и ненависти», вышедшей несколько лет тому назад в переводе с английского<sup>3</sup>. Р. Салецл работает в Лю-

<sup>1</sup> См.: Антонович И. И. После современности. Очерк цивилизации модернизма и постмодернизма. Минск: Беларуская навука, 1997. С. 267–270.

<sup>2</sup> См.: Галецкий В. Ф. Системология, историософия и кибернетика глобализации / Население и глобализация. 2-е изд. М.: Наука, 2004. С. 158.

<sup>3</sup> См.: Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. М.: Художественный журнал, 1999.

блянском университете (Словения), преподает в США (Мичиганский университет). Она — философ, социолог, криминалист. Некоторые предметы ее научного интереса могут показаться весьма экзотичными: клиторидиктомия (женское обрезание) у новых европейцев африканского происхождения; архитектура социалистической Румынии времен Николае Чаушеску; наконец, эпатирующие акции небезызвестного художника-авангардиста Олега Кулика. Язык лакановского структурного психоанализа, которым пользуется Салецл, не для всех читателей внятен и приемлем. Немало в ее книге и расхожих идеологизированных клише, ярлыков. Но все эти огрехи искупаются чуткостью автора к новым явлениям современности, к ее болевым точкам и нетрадиционным духовным веяниям. Не случайно главной темой книги стали трудности самоидентификации современного человека. В этом отношении книга Салецл достаточно симптоматична.

Кризис идентификации человека современной эпохи состоит в том, считает Салецл, что его (человека) связи со всеми традиционными авторитетными институтами оказались ослабленными или полностью разрушенными. Человек очутился во власти безбрежного постмодернистского плюрализма. Он получил возможность свободно, произвольно выбирать импонирующий ему свой образ, неограниченно экспериментировать с этим образом, «играть со своей идентичностью»<sup>1</sup>. Это, с одной стороны, есть то благо, которое несет с собой разрыв с традиционным обществом, эпоха глобализации. Но, с другой стороны, неопределенность, безосновность предстоящего выбора ввергают человека в мучительное состояние растерянности, которое может толкнуть его, по закону контраста, к самым крайним проявлениям традиционности, к актам регресса. Не только архаический ритуал клиторидиктомии, но и модернистский боди-арт, постмодернистский пирсинг, вообще тяга к телесным повреждениям являются реакцией на утрату духовной идентификации, своего рода компенсацией за эту утрату. Это — обратная сторона кризиса идентификации. Но его лицевой и главной стороной, утверждает Салецл, является все же необычайно расширившаяся свобода выбора своей идентичности.

В современной России проблема идентичности стоит особенно остро ввиду того, что процессы глобализации осуществляются

---

<sup>1</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. М. С. 177.

здесь в самых радикальных формах и при большом энтузиазме со стороны определенной категории участников. Но вот парадокс: идентификация в современных условиях многими теоретиками глобализации интерпретируется так, что идея расширившегося выбора из нее фактически устраняется. Главный выбор «всеми нормальными людьми» уже сделан, говорят глобалисты, — в пользу нового мирового порядка, основанного на достижениях и ценностях Запада, доказавших свою общечеловеческую, универсальную значимость.

Но не все так просто.

Западная цивилизация (она сейчас, после разрушения СССР и вхождения России в мировую рыночную экономику, стала для нас куда как доступнее и ближе) — это, конечно, успешно реализованный социальный проект. Его достижения в обеспечении высокого жизненного уровня значительной части населения, в развитии демократических институтов, обеспечении прав и свобод личности очевидны. Они служат важными ориентирами для других народов и стран при выборе ими своих собственных путей развития.

Но нельзя забывать, что на Западе существует весомая, влиятельная традиция *критики* собственной цивилизации, ее врожденных или благоприобретенных пороков и язв. Достаточно сослаться на труды представителей Франкфуртской школы социологии, на англо-американскую ветвь социального критицизма (Б. Рассел, Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Э. Тоффлер и др.). Кстати, этот непрекращающийся мониторинг состояния социального субъекта помог западному капитализму познать и преодолеть многие свои болезни и кризисные состояния, показав способность адаптироваться к новым вызовам истории. В Советском Союзе открытые формы такой самокритики общества глушились по идеологическим соображениям, а на глубокие *закрытые* социально-критические исследования тогдашняя элита — и политическая, и научная — либо вообще не отваживалась, либо никак не реагировала.

Для многих ученых, философов, писателей, как зарубежных, так и отечественных, западная цивилизация не выглядит носителем одних только достоинств и совершенств. Многие ее родовые признаки, черты подобны двуликому Янусу. Так, вряд ли кто станет оспаривать, что в основе многих экономических и социальных достижений западного капитализма лежит рациональное начало, принцип рационализации. Белорусский ученый И. И. Антонович, размышляя над тем, почему советский социализм проиграл истори-

ческий спор с капитализмом, посвящает немало прочувствованных страниц роли в этом западного умения рационализировать производство и общественную жизнь<sup>1</sup>. Но тот же рационализм имеет, увы, и оборотную сторону — инстинктивную привычку сводить все к денежному расчету, к полезному эффекту, к прибыли. Рационализм сужает, обедняет духовные интересы, непомерно гипертрофируя за их счет интересы материальные. Рационализм с неизбежностью перерастает в утилитаризм, и не это ли составляет краеугольный камень «общества потребления»?

Западная цивилизация — особое мироустройство, рационально организованное, внесшее значительный вклад в мировую историю. Человек, выросший в ее атмосфере или просто внутренне исповедующий близкие к ней ценности и установки, может отождествлять себя с западным миром и, возможно, чувствовать себя «комфортно». Но есть и другие человеческие характеры, типы, для которых рационализм, приоритет материальных ценностей, потребительство — либо не ценности вообще, либо нечто вторичное, инструментальное.

Эти мои размышления я хотел бы подкрепить материалами книги Владимира Васина (V. Vassin), нашего бывшего соотечественника, эмигрировавшего в Канаду еще в советское время. Сначала его книга «11-я заповедь» была издана в США, теперь — и в России<sup>2</sup>. В издательской аннотации говорится: «Его иллюзии относительно «светлости» западного общества улетучились довольно быстро». Но это не значит, что бывший россиянин полностью разочаровался в западной действительности. Он признает западную демократию лучшей из реально существующих общественных систем, но все же далекой от идеала и нуждающейся в качественном преобразовании. Наиболее близкими себе из предшествующих критиков современной западной цивилизации В. Васин считает Э. Фромма и О. Хаксли, которых он обильно цитирует.

Одна из главных реалий западного общества, которая вызывает протест автора книги, это *бездуховность* (или: сниженный уровень духовности) значительной части, если не большинства, населения. За недостатком места приведу только заголовки небольших параграфов, относящихся к разделу «Массы» (с которого В. Васин

<sup>1</sup> См.: Антонович И. И. После современности. Очерк цивилизации модернизма и постмодернизма. Минск. 1997. С. 283–289.

<sup>2</sup> См.: Васин В. 11-я заповедь. Отчаянная попытка просветить современного варвара. М. 1994.



начинает свой анализ окружающего его социума): «Неразумность, поверхностность мышления», «Стадность, конформизм», «Идолопоклонство», «Потребительство, меркантильность, гедонизм», «Жадность, стяжательство»... Комментарии излишни.

А западная демократия (на которую в первую очередь ссылаются сторонники глобализации «по западному образцу»)? Ее, взятую не в качестве принципа, а в реальном воплощении, В. Васин называет не иначе как «полудемократией». И не без оснований. Он имеет в виду то, что чаще всего это демократия *управляемая*, связанная с *манипулированием* сознанием населения, масс. Через какие каналы осуществляется такое манипулирование? Об этом говорят заголовки из следующей главы книги: «Средства массовой информации», «Телевидение», «Демагогия, лицемерие, позерство», «Язык и символика», «Манипулирование общественным мнением», «Реклама», а также: «Индустрия развлечений», «Пропаганда секса», «Терпимость к насилию, преступности и глупости» и другие. Двойные стандарты тоже составляют характерный признак подобной «полудемократии».

Таков не витринный, а более реальный портрет западной цивилизации. Каждый ли хочет идентифицировать себя с нею? Не думаю. А это означает, что проблема выбора между западными и незападными ценностями, между различными типами цивилизаций не снята с повестки дня. Вопреки мнению иных повышенно внушаемых теоретиков, в этом вопросе нет безальтернативности, предзаданности. Субъект на личностном уровне синтезирует весьма различные, «раздирающие» его культурные ценности и установки, но прежде всего он их различает, взвешивает, сопоставляет, выбирает что-либо за основу синтеза.

В наше время глобализацию очень часто характеризуют как процесс, ликвидирующий, «отменяющий» любую локальную идентификацию — государственную, национально-этническую, культурную. Об этом прямо пишут В. М. Межуев, Е. В. Якимова, и особенно выразительно — В. Ф. Галецкий. «...В любой стране современного мира уже, по-видимому, произошел раскол на глобалистов и антиглобалистов, — утверждает он. — Вторые яростно защищали и будут защищать такие вещи, как суверенитет, патриотизм, государственные и национальные интересы. Первые это делать не будут... Глобализация как частный случай интеграции предполагает, что индивид может использовать в своих интересах не только

«свое» государство, но и «чужое», главное, чтобы оно находилось в глобализационном (интегрированном) поле»<sup>1</sup>.

Комментируя это жесткое «черно-белое» суждение, выделим сначала *политическую составляющую идентификации* и скажем несколько слов о ней.

Как отмечают исследователи, в глобализации сложным образом сопряжены объективное и субъективное, бессознательное и целенаправленное начала. Когда субъективные усилия людей учитывают зрелость объективных детерминант, устремлены к максимальной адекватности с ними, тогда глобализация может протекать как органический, естественный процесс. Но возможен и иной вариант — когда темпы глобализации желают искусственно форсировать, подстегнуть. В суждениях, подобных приведенному выше, слышны как раз такие «волютаристские» нотки. Единомышленники В. Ф. Галецкого (а их немало) игнорируют демократические принципы, которые в цивилизованном мире должны пронизывать и межгосударственные отношения. Да, ныне все большую роль играют наднациональные политические органы и структуры, отчасти ограничивая суверенитет национальных государств и правительств. Суть дела, однако, в поэтапном, добровольном и консенсусном делегировании ими своих определенных прав и функций на наднациональный уровень. Другая и основная часть функций остается все-таки за ними. Понятие государственного суверенитета пока никто, по крайней мере официально, не отменял. Как и связанное с ним понятие патриотизма.

Современные западные культурологи, изучая социально-политические ориентации населения высокоразвитых стран, используют, в частности, такие понятия и критерии, как «лояльность» и «преданность» государству, гражданами которого они состоят<sup>2</sup>. Являются ли такие показатели значимыми для общества и личности? Ответ очевиден.

Отдадим должное В. Ф. Галецкому: ключевые мотивации антиглобализма он определил верно. Это защита таких — по нашему убеждению, далеко еще не исчерпавших своего духовного потенциала — ценностей, как суверенитет, патриотизм, государственные и

<sup>1</sup> Галецкий В. Ф. Системология, историософия и кибернетика глобализации / Население и глобализация. С. 158–159.

<sup>2</sup> См.: Де-Вос Дж. Этнический плюрализм: конфликт и адаптация / Личность, культура, этнос. Современная психологическая антропология. М. 2001. С. 244–245.

национальные интересы. Которые при подлинно демократическом мироустройстве отнюдь не диаметрально противоположны ценностям общечеловеческим, «глобальным».

В современной России все идентификационные процессы, индивидуальные и групповые, приобретают особую остроту. Помнится, Б. Ш. Окуджава пел:

Но из грехов нашей родины вечной  
Не сотворить бы кумира себе.

Однако не удержался бард и, подобно многим своим соотечественникам, «сотворил» именно то, против чего предостерегал. «...В России, — с горечью замечает Н. Козин, — кто-то родом из Октября 1917-го, кто-то — из Августа 1991, кто-то находит свои корни в другой стране, а кто-то вообще ниоткуда, но мало, очень мало тех, кто родом просто из России...». Сказано, может быть, слишком сильно, но суть процесса — «размывание базовых форм идентификации России, разрушение основ локальности ее цивилизации»<sup>1</sup> — выражена верно.

В ситуации глубокого кризиса социально-политической идентификации возрастает значение *идентификации культурной*. В этой сфере, между прочим, тоже произошли существенные изменения, к которым стоит присмотреться повнимательнее.

Постмодернизм, как известно, выступил принципиальным противником разделения культуры на «высокую» (или элитарную) и «низкую», массовую. Однако демонстративное снятие такого дуализма на деле знаменовало собой невиданную доселе экспансию и триумф культуры массовой. Подлинное детище рыночной глобализации, ее магистраль в культурной области — коммерческая массовая культура, перешагнувшая все государственные и национальные границы. Идентифицироваться ли современному человеку с ней, или максимально дистанцироваться от нее?

Сразу оговорюсь, что черно-белые оценки здесь вряд ли приемлемы. Массовая культура порождена совокупностью объективных социальных процессов, она выполняет и ряд позитивных, необходимых функций, поэтому о её отвержении в принципе, думается, не может быть речи. Но ее реальное состояние и плоды на сегодняшний день могут оцениваться весьма неоднозначно.

<sup>1</sup> Козин Н. Цивилизационные тупики реформ // Свободная мысль — XXI, 2005, № 9. С. 93.

Одну, наиболее оптимистическую точку зрения на этот счет высказал К. Э. Разлогов в публикации с характерным названием: «Массовая культура — универсальная парадигма современности.» Только глобальная массовая культура соответствует, утверждает этот автор, демократии в политике и рынку в экономике. «Ее (массовой культуры. — В. К.) принципиальная универсальность, внеэлитарность и открытая ориентация на извлечение прибыли превращают глобализацию культуры... в необходимую основу гражданского общества и правового государства»<sup>1</sup>. Отсюда делается вывод: каждый действительно современный человек просто не может не быть носителем универсальной массовой культуры. К. Э. Разлогов, как видно из текста, подспудно ощущает, что массовая культура несет с собой снижение уровня духовности в обществе, но он объясняет и оправдывает это... прежним, доглобализационным, «завышенным (!) ценностным статусом культуры»<sup>2</sup>.

Мне такой взгляд представляется чрезмерно снисходительным и комплиментарным по отношению к обсуждаемым явлениям. Вправе ли мы пренебречь предостережениями Ф. Ницше, Х. Ортеги-и-Гассета, А. И. Герцена, Д. С. Мережковского, М. Горького и многих других мыслителей, писателей о грядущей массовизации общества, о сопутствующей этому процессу тенденции усреднения, духовного оскуднения, омещанивания человека? Предвидения эти во многом, увы, уже сбылись или сбываются на наших глазах.

Идеологи нынешней глобализации, заводя разговор о культуре, часто с явным умыслом говорят не о ее высоких духовно-творческих достижениях, а о том, в общем, низовом слое культурных феноменов, который максимально приближен к быту, к повседневности и доступен для пассивного потребления самыми широкими слоями населения. Дж. Бхагвати в главе, посвященной культуре, толкует о закусочных «Макдональдс» и кинопродукции Голливуда. Р. Салецл очарована «величайшим потребительно-развлекательным изобретением — Диснейлендом»<sup>3</sup>. В созвучии со своими западными коллегами, К. Э. Разлогов повествует о «культуре «Макдональдса» и кока-колы». К феноменам такого рода можно причислить еще многое: постановку мюзиклов в многолюдных залах (чрезвычайно

---

<sup>1</sup> Разлогов К. Э. Массовая культура — универсальная парадигма современности / Теоретическая культурология. М. 2005. С. 305.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. М. 1999. С. 105.

выгодно коммерчески), турпоездки за рубеж (как-никак, тоже ведь просвещение), посещение аквапарков, зоосадов, участие в ежегодном празднике своей улицы и проч. Многие ныне поставлено на индустриальную основу («индустрия развлечений», «киноиндустрия»). Конечно, индустриальным, коммерческим, рассчитанным на прибыль способом тоже можно создавать незаурядные, высокодуховные ценности. Но то, что в «конвейерной» продукции именно они будут составлять большинство и общее правило, а не исключение, — это еще надо доказать.

Я только назову, обозначу те области и феномены культурного ширпотреба, которые способны напрочь разрушить разлоговскую, обрисованную выше, благостную модель. Желтая пресса — в миллионах экземпляров не только газет, но и глянцевого журналов, максимально приспособленных к запросам членов «общества потребления». Пошлейший мещанский культ «звезд». Юмор с эстрады и экранов, заслуживающий наименования «генитально-заднепроходный», так как выше пояса он редко поднимается. (Крупные планы, выхваченные из зрительного зала: в глазах восторг, полное единение душ по ту и эту сторону рампы. И это едва ли не самое удручающее). О телевидении особый разговор, ведь ТВ и массовая культура — «близнецы-братья». Одно из центральных мест в отечественном эфире занял жанр *телеигр*. Вот как характеризуют выполняемые им функции ученые, специализирующиеся в области электронных СМИ. «Идеальный игрок в понимании современного ТВ не столько оригинальная личность, сколько самый успешный, самый послушный член социума, который готов вписываться в диктуемые ситуации. Это человек, который не рассуждает, а принимает правила игры как нечто должное и изо всех сил стремится соответствовать выдвигаемым требованиям. Таков образ «социального» современного субъекта, стремящегося к процветанию»<sup>1</sup>. Непарламентское, но точное название для всего этого — «дебилизация», «быдлизация» — часто встречается на страницах некоммерческой прессы.

В свете сказанного излишне объяснять, почему далеко не все питают слабость, как К. Э. Разлогов, к глобальной массовой культуре, не все идентифицируют себя с ней и ее героями.

---

<sup>1</sup> Вартанов А., Новикова А., Сальникова Е. Телевидение: конфликт интересов / Эволюция культурной деятельности в новом столетии: Социально-экономические аспекты культурной политики: В 3-х т. Т. 1. Очерки культурной жизни России на рубеже веков. СПб.: Алетейя, 2005. С. 261.

Характерной особенностью нынешнего российского общества является массовое увлечение различными формами колдовства, магии, астрологическими прогнозами и т. п. Причин тому много. Одна из них — явное нежелание могущественных «игроков» рынка тратить на развитие науки, культуры, образования, и уж тем более — на просвещение масс. Мой коллега по МГУ В. Г. Сурдин, кандидат наук, сотрудник Государственного астрономического института имени П. К. Штернберга, заинтересовавшись причинами распространения астрологии в современной России, составил таблицу, свидетельствующую о том, насколько сузился за 90-е годы охват населения популяризацией научных знаний в соответствующих периодических изданиях. (Автор делает оговорку: «это — данные о журналах, не изменивших за прошедшие годы своего “лица”»)<sup>1</sup>. Вот эта таблица.

### Тиражи научно-популярных изданий

	<i>1980-е гг.</i>	<i>2000 г.</i>	<i>Отношение</i>
Наука и жизнь	3 400 000	40 000	85
Знание — сила	700 000	5 000	140
Химия и жизнь	300 000	5 000	60
Природа	84 000	1 800	47
Земля и Вселенная	55 000	1 015	54
Физика в школе	185 000	15 000	12
Химия в школе	180 000	15 000	12
География в школе	150 000	18 000	8
Квант	315 000	5 000	63
Наука в СССР/России	20 000	1 000	20
В мире науки	30 000	0	∞
Астрономия, космонавтика	40 000	0	∞

Предвижу контраргументы: зато сейчас значительно расширилась аудитория Интернета, где доступ к научно-популярной информации предельно облегчен; в те же 90-е годы укрепились

<sup>1</sup> Сурдин В. Г. Астрономия и астрология — перипетии современной конфронтации / В защиту разума. Против агрессии шарлатанства и паранормальных верований в российскую культуру начала XXI века. М. 2003. С. 197.

непосредственные контакты и обмен информацией между учеными разных стран и т. д. Но факт остается фактом: число научно-просветительских изданий сократилось не просто «в разы», но и в десятки и даже сотни раз. А, согласно пословице, «свято место пусто не бывает».

Казалось бы, для человека — нонконформиста спасением должна стать, по контрасту, высокая (элитарная) культура. Но и здесь налицо кризисные черты. Вместо духа толерантности, цивилизованного диалога и консолидации на базе демократических ценностей, в ней слишком часто доминируют политическая и идеологическая нетерпимость, предвзятость по отношению к инакомыслящим (та же, ненавистная в прошлом, «партийность», ныне вывернутая наизнанку). Крайняя степень ангажированности интеллектуалов наших дней привела к расколу культурного и научного сообщества на «кланы», соответственно той или иной политико-идеологической ориентации. Эта конфронтация равнозначна распаду единого культурного пространства страны, или, по крайней мере, угрозе его распада. В подобной ситуации личностная идентификация с продуктами высокой (элитарной) культуры также затруднена, проблематична, ибо связана с нелегким, порой мучительным отделением «зерен» от «плевел».

Самоидентификация всегда — выбор. Попытаюсь показать на одном только примере, между чем и чем приходится выбирать на практике сегодняшнему россиянину, жаждущему культурной идентификации.

В 2003 году Фонд «Либеральная миссия» (спонсоры анонимны) выпустил в свет сборник статей «Либеральные реформы и культура» под редакцией Д. В. Драгунского. В предисловии к книге редактор пишет: «Если что и навязывает ценности, так это реклама и массовая культура». Постойте, одну минуточку! Я вообще против того, чтобы ценности навязывались — даже с самыми благими либеральными намерениями. Но Д. В. Драгунский убежден, что навязывать — это «их (т. е. рекламы и массовой культуры. — В. К.) специфическая культурная функция». Кроме того, продолжает он, внушается ведь не что-нибудь, а «весьма позитивные и весьма элементарные ценности, в корне отличные от советских идеологем». Для непонятливых следует разъяснение: «Реклама учит личной гигиене, аккуратности, подтянутости, ориентации на успех, на семью, на веселых и здоровых детишек». Предлагаю сравнить эту аннота-

цию с вашими личными впечатлениями от пакетов рекламной информации на телевидении, радио или в печати. «Массовая культура учит, что добро торжествует, а зло наказывается, что надо быть верным и честным» (как бойскауты, «идущие вместе», «наши» и т. п.? — В. К.). «И это в целом тоже хорошо, — полагает Драгунский. — Тем более, что... рынок массовой литературы сжимается. Когда в каждом ларьке появились по 80 сортов пива — детектив больше не нужен. Или нужен, но не так сильно...»<sup>1</sup>. После такого разъяснения каждый поймет и в полной мере оценит благие культурные функции рекламы и массовой культуры.

Значительная часть «элитарной» отечественной культуры находится фактически на службе у культуры массовой, сама обосновывает необходимость безраздельного господства последней.

И все-таки: все ли, вслед за К. Э. Разлоговым, Д. В. Драгунским и их единомышленниками, предпочтут ценностям высокой, а также подлинно гуманистической массовой культуры — баночное пиво и бессмертные слоганы рекламы, прочно запечатленные в подкорке каждого из нас? Надеюсь, что не все. Вопрос о том, руководствоваться ли высокими, влекущими в завтра целями, ценностями, идеалами, или же брать на себя более посильную ношу — осваивать сегодняшнее, обыденное, в русской общественной мысли вставал не раз. Часто эта дилемма получала такую формулировку: высокая духовность, даже максимализм подлинного интеллигента — или приземленность обывателя, мещанина? Ответы бывали разные. (Кстати, нельзя не признать заостренную антиномичность такой постановки проблемы; достаточно небольшого смещения акцентов в ту ли другую сторону, и правота превращается в неправоту, либо наоборот).

Д. С. Мережковский в известной статье «Грядущий Хам» (1906), опираясь на созвучные высказывания А. И. Герцена, предсказывал грядущее торжество мещанства, трактуя его как выражение духовного оскудения человека.

Д. Н. Овсянико-Куликовский, один из редакторов журнала «Вестник Европы», в своей статье «Ценность жазни» (ВЕ, 1915, кн. 5, май) «вступился за честь» мещанина. У маленького человека, соглашался он, малые цели и малые силы, но он воплощает в себе инстинктивную «радость существования», которая тоже нужна че-

---

<sup>1</sup> Драгунский Д. Предисловие. Российская культура без государственного надзора: крах или расцвет / Либеральные реформы и культура. М. 2003. С. 11.



ловечеству, истории. В этом смысле каждый человек, не исключая и великих, в некоторой степени причастен к «мещанству», утверждает Овсяннико-Куликовский.

Мих. Лифшиц, теоретик-марксист, в предисловии к «Истории искусства древности» Винкельмана, изданной в русском переводе в 1933 году, писал о том, что развитие европейского капитализма в разных странах ставило их системы образования перед выбором: либо «классическая», широкогоризонтная модель обучения, либо — «реальная», узко-практическая («максимально приближенная к жизни»). Классика выходила из моды, прозаичность буржуазного существования требовала «реального»<sup>1</sup>.

Когда в конце XX века капитализм вновь пришел в Россию, опять стал актуальным вопрос: «романтизм» или «реализм»? ценности «дальние» или «ближние»? «журавль в небе» или «синица в руках»? Одну из попыток пересмотреть «романтическое» решение этой дилеммы предпринял доктор философских наук А. С. Ципко, ныне обозреватель «Литературной газеты» и частый участник ток-шоу на ТВ. В своей книге «Истоки сталинизма», появившейся в самом начале «перестройки», Ципко по сути возроптал против негативной окраски термина «мещанство», характерной для традиционного русского менталитета. «Идея великого дела загнипнотизировала наше национальное сознание, — сокрушался автор. — Во имя его мы были готовы буквально на все»<sup>2</sup>. Между тем западное мещанство, столь ненавистное Герцену, Мережковскому и марксистским его критикам, являлось и является разумным освоением поэзии повседневности, ценностей частного бытия. Все беды России — от того, что она своевольно, своенравно уклонилась от торной дороги, проложенной западной цивилизацией. «Кляня мещанство, духовную ползучесть буржуазного образа жизни, а вместе с ним и его потребительство, мы тем самым косвенно оправдывали наше неумение работать, торговать, организовывать разумно нашу повседневную жизнь, чтобы достигнуть достатка и благополучия»<sup>3</sup>. Сегодня мы все эти премудрости либо уже освоили, либо активно осваиваем. Значит ли это, что отныне наш удел — то же самое «по-

<sup>1</sup> Лифшиц Мих. Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения // Лифшиц Мих. Вопросы искусства и философии. М. 1935. С. 23–31.

<sup>2</sup> Ципко А. С. Истоки сталинизма. Очерк 3. Эгонизм мечтателей // Наука и жизнь, 1989, № 1. С. 52.

<sup>3</sup> Там же. С. 50.

зитивное мещанство», «поэзия быта, повседневности», и только? Если да, то тогда мы должны всей душой принять глобальную массовую культуру и ни о чем более высоком не помышлять. Меня лично, а, может быть, и еще многих, такая перспектива не радует.

Особо следует остановиться на *национально-этническом компоненте культурной идентификации*. Попутно замечу, что надо учитывать как общность, так и различия между упомянутыми терминами: *этничность* тяготеет к кровно-родственным, историко-генетическим связям (к «племенному началу», по терминологии К. Н. Леонтьева), тогда как в *национальном* над «телесным» родством возвышается единство вторичное — социальное, духовное, по составу полиэтническое и скрепленное узами государственности.

В современной литературе часто приходится сталкиваться с той точкой зрения, что глобализация означает полное разрушение (либо уже сейчас, либо в недалеком будущем) национально-этнической культурной идентификации, а также суверенитета национальных государств. Суть идеи суверенитета, полагает, например, уже знакомый нам В. Ф. Галецкий, состоит в том, что самой важной формой идентификации признается та, которая связана с сувереном — этносом, нацией, государством. Но процесс глобализации, по его мнению, «неизбежно и неразрывно связан с диффузией суверенитета, государственных и национальных интересов, патриархальных ценностей»<sup>1</sup>. В осознании этого «исследователи должны быть мужественны и последовательны»<sup>2</sup>.

Такая односторонне-универсалистская точка зрения представляется мне большим, непростительным упрощением, выдачей автором желаемого за действительное.

Здесь уместно напомнить, что наряду с тенденцией чистого универсализма (= мондиализма) существует и противоположная тенденция — «этнический ренессанс». Это признает даже такой убежденный сторонник и пропагандист глобализации, как Дж. Бхагвати. «Подъем мультикультурализма и гордости за свою этническую принадлежность — современные явления»<sup>3</sup>, — пишет он. Этносоциологи США в 70-е годы прошлого века вынуждены были отказаться от прежде господствовавшей теории «плавильного тигля» (якобы асси-

<sup>1</sup> Галецкий В. Ф. Системология, историософия и кибернетика глобализации / Население и глобализация. 2-е изд. М. 2004. С. 158.

<sup>2</sup> Там же. С. 157–158.

<sup>3</sup> Бхагвати Дж. В защиту глобализации. М.: Ладомир, 2005. С. 148.

милирующего в Америке всех и вся) и признать реальность, а также необходимость сохранения впредь этнического многообразия<sup>1</sup>.

Для научной общественности Украины обретение ею полного национально-государственного суверенитета стало стимулом, приведшим к появлению коллективного труда, посвященного проблемам этноса, нации, государства и его суверенитета. Этот однотомник, изданный в объеме и по типу старой БСЭ, называется *«Малая энциклопедия этногосударствоведения»* (в последующем, видимо, предполагается развертывание данной книги в многотомное издание)<sup>2</sup>. Под переплетом указанного издания авторы постарались собрать, прокомментировать и проинтерпретировать все, что только есть в мировой философии и науке по проблеме, заявленной в его заглавии. Идеологическая акцентировка многих статей весьма ощутима, но в целом это солидное научное издание, заслуживающее внимания российских ученых. Закрывать глаза на подобные национально-этнические явления и процессы, игнорировать их (как предлагают радикальные проводники универсализма) означало бы пойти на полный разрыв с реальностью, с серьезной наукой — тоже.

Отношение современного человека к национально-этнической составляющей собственной идентификации может варьироваться. Приведу высказывания, характеризующие три наиболее распространенные, типичные позиции по данному вопросу.

В. Васин, эмигрировавший, напомним, из СССР в Канаду: «Вместо того, чтобы отождествлять себя с какой-нибудь нацией, мы должны ощущать себя членами одной человеческой семьи и считать всю планету нашим общим домом. Вместо того чтобы замыкаться в своем племени, мы должны сформировать новую глобальную общину»<sup>3</sup>. Такая позиция — самая радикальная, последовательно универсалистская. Единомышленников Васина в современной России немало.

А. Гордон, известный телеведущий, ранее, между прочим, некоторое время живший в США: «Уважаю людей любой нации, но мне всегда казалось, что при самоидентификации, в определении кто ты, чего достиг, что является твоей заслугой, национальность

---

<sup>1</sup> См.: Белик А. А. Психология культур: от архаических обществ к современной культуре / Личность, культура, этнос. Современная психологическая антропология. М.: Смысл, 2001. С. 196–203.

<sup>2</sup> См.: Мала енциклопедія етнодержавознавства. Київ. 1996.

<sup>3</sup> Васин В. 11-я заповедь. Отчаянная попытка просветить современного варвара. М. 1994. С. 91.

это все же последняя ступень. Тебе ее дали не спрашивая. И говорить о ней можно с людьми близкими, дорогими тебе. С кем можно поговорить о корнях, о семейной истории, о могилах предков. Это сфера личного. Или пафосного, когда рвут рубаху на груди перед врагом...»<sup>1</sup>. Это, можно сказать, «камерная» трактовка национально-этнической идентификации.

А. Асмолов, психолог, в недавнем прошлом заместитель министра образования России, ныне заведующий кафедрой факультета психологии МГУ. Цитата взята из интервью с ученым, интервьюер — М. В. Розин.

«М. Р. ...Мне интересно, ощущаете ли Вы в себе изнутри какую-то причастность к еврейскому народу?»

А. А. Безусловно. Когда Гришка, мой сын, вылез из коляски, Тендряков («как бы названный старший брат» Асмолова. — В. К.) сказал: «У него в глазах вся скорбь еврейского народа»... И по сути дела смешно было бы говорить, что для меня не значима та культура. Она значима для меня... У меня есть внутренний интерес к еврейской культуре... Мне крайне интересно, как этот народ, пронзив все времена и живя в диаспоре, сохранился... И может быть мой прорыв за грани рационального человека в психологии — это, в общем-то, культурогенно происходит от присущих еврейскому этносу многих вещей»<sup>2</sup>.

В данном случае интервьюируемый не спешит расстаться со своей этнокультурной принадлежностью; напротив, он подчеркивает свою сущностную связь с ней. Из кумиров эстрады подчеркнуто этничен М. М. Жванецкий. Его коллеги по смеховому цеху — выходцы из Одессы — также часто обыгрывают этот компонент своей идентичности. Последнюю позицию можно назвать «эссенциалистской».

Общий вывод из всего продемонстрированного, на наш взгляд, таков. Игнорировать и, тем более, третировать национально-этнический компонент идентификации, ссылаясь на неотвратимую поступь глобализации, нет никаких разумных оснований. Национально-этническая принадлежность все еще составляет неотъемлемую часть ментальности современного человека — пусть даже в негативной форме, как «подлежащий устранению пережиток».

<sup>1</sup> Не считаю себя журналистом. С известным телеведущим Александром Гордонном беседует Владислав Шурыгин / Звезда, № 29 (609), июль. С. 8.

<sup>2</sup> Психология меняет миры (интервью М. В. Розина с А. Г. Асмоловым) / Асмолов А. Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. М. Воронеж. 1996. С. 757–758.

Национально-этнические аспекты культурной идентификации иногда получают, как мы видели, неадекватное, ложное освещение. Но как в нашей стране, так и за рубежом есть немало исследователей, которые ищут и находят неодносторонние, диалектичные, оптимально уравновешенные решения этих непростых проблем.

Достаточно трезвым представляется, в частности, прогноз Д. Нэсбитта и П. Эбурдин относительно будущего национальных культур в эпоху глобализации. Будучи патриотами своей страны — США, считая английский язык универсальным средством общения и т. д., они, тем не менее, решительно выступают против «культурного империализма». «Универсальный образ жизни и культурный национализм» — вот их видение проблемы. Глобальные культурные влияния, заимствования и т. п. не должны переходить некоторой грани, считают упомянутые американские футурологи, за которой начинается вторжение в сферу базовых ценностей данной национальной культуры. Если же эта грань будет преодолена (например, агрессивным глобальным телевидением), то ответом может быть политический и культурный национализм, подобный всенародному отпору вражескому нашествию<sup>1</sup>. Не разумнее ли избегать таких крайностей? Чем теснее узы, связывающие человечество в одно целое, тем больше у каждой культуры прав на свое уникальное наследие и достояние<sup>2</sup>.

Хорошую идейную базу для гуманистического, справедливого решения проблем национально-культурной идентификации заложил еще в середине XX века выдающийся датский физик Нильс Бор. Сформулировав свой знаменитый «принцип дополнительности», он искал свидетельств его действия и в области культуры. В статьях «Философия естествознания и культуры народов» (1938) и «Единство знаний» (1955) он пришел к следующим основоположениям, методологическим установкам. 1) Каждая культура является специфическим преломлением некоторого единого содержания — человеческой жизни; именно в этом преломлении состоит её общечеловеческая ценность. 2) Различные культуры дополнительны по отношению друг к другу (дополнительность понимается в особом, гуманитарно-культурном смысле). 3) Принципы дополнительности и релятивизма (теория относительности) побуждают нас отказать-

<sup>1</sup> См.: *Нэсбитт Дж., Эбурдин П.* Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции. М. 1992. С. 165.

<sup>2</sup> Там же. С. 174.

ся от эгоизма и самодовольства приверженцев собственной культуры, диктуют признание радикально иных культур, а, значит, других наблюдателей, других точек зрения. Такая позиция ведет к терпимости и тактичности во взаимоотношениях культур. 4) Позиция полного изоляционизма и пуризма была бы неплодотворной, она не подтверждается опытом жизни, истории: полностью самобытная культура едва ли существует. «...Контакт между народами часто приводит к *слиянию культур при сохранении ценных элементов национальных традиций* (курсив мой. — В. К.)»; наука постепенно выявляет также «общие для всех культур черты развития»<sup>1</sup>. 5) Взаимодействие и слияние культур — процесс органический. Люди могут способствовать разворачиванию данного процесса, активно устранив предрассудки и предубеждения в отношении иных культур. Общая задача преодоления предрассудков сближает гуманитарные и естественные науки.

Как современно звучат эти боровские постулаты!

Среди тех, кто сегодня развивает гибкий, диалектический подход к феномену национально-культурной идентичности, можно назвать Жана-Люка Нанси. Философу предложили написать «Похвальное слово *смешению*». Эпоха глобализации ведь обязывает мыслить с опорой на эту категорию. Нанси написал нечто близкое, но иное: «Похвальное слово *схватке*». Согласно взгляду французского мыслителя, «смешанного» как такового в обществе, культуре фактически нет (как нет и чистой самости, чистой идентичности). А есть всегда «схватка» различных начал (отец—мать—я; различные протокультуры, инокультуры и их слияние в напряженном взаимодействии и т. п.). Понятия идентичности, схватки у Нанси десубстантивируются, приобретают процессуально-действенный, «текущий» характер. «...Жест культуры сам по себе является жестом схватки, — пишет философ, — он означает столкновение, конфронтацию, преобразование, искажение, развитие, повторное сочетание, комбинацию, бриколаж»<sup>2</sup>. Исходя из методологии Ж.-Л. Нанси, мыслить глобализацию культуры как некое «смесительное упрощение» (термин К. Н. Леонтьева), конечно, неправомерно, некорректно.

<sup>1</sup> Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М. 1961. С. 114.

<sup>2</sup> Нанси Ж.-Л. Похвальное слово схватке / Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное. Минск. 2004. С. 225–226.

Интересными, методологически продуктивными представляются мне и мысли В. М. Межуева, изложенные им в уже упоминавшемся коллективном труде «Теоретическая культурология». Глобальное и локальное, доказывает этот автор, не взаимоисключающие феномены и понятия. «Нельзя спрятаться от мирового рынка в скорлупу своей прежней — этнической или национальной — идентичности, — соглашается В. М. Межуев, — но в условиях глобальной экономики можно сохранить эту идентичность, придав ей характер локальности, способной воспроизводиться на глобальном уровне». (Поэтому-то глобализацию в культуре иногда называют еще «глокализацией»). Эту позицию В. М. Межуева я полностью разделяю. А также его уверенность в том, что «никто не мешает русским, как и другим народам, и в мире глобальных технологий оставаться русскими по своему образу жизни и мышления, по характеру и содержанию своего культурного творчества»<sup>1</sup>.

На этой ноте сдержанного оптимизма я и хочу завершить свое исследование.

2005

---

<sup>1</sup> Межуев В. М. Культура в контексте модернизации и глобализации / Теоретическая культурология. М. 2005. С. 318.

## Библиографическая справка

1. Антитеза чувственного — рационального и судьбы баумгартовской науки /I Овсянниковская междунар. эст. конференция (ОМЭК-I). М.: МГУ, 2005.

2. Возвращение белого парохода. По поводу искусствоведческо-культурологической ретроспективы бурных 90-х годов / Теория художественной культуры: Вып. 9. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2005.

3. Джордж Мур о парадоксальности эстетического чувства //Новый мир — новая школа. Сб. докладов участников научно-практического семинара «Гуманизация образования и эстетическое развитие личности». — М. 1994.

4. «Дионисизм» в культуре и контркультурные тенденции / Маргинальное искусство. Под ред. А. С. Мигунова. М.: Изд-во МГУ, 1999.

5. Д. Н. Овсяннико-Куликовский о связи психической нормы и патологии //Вестник Московск. ун-та. Серия 7. Философия. 2005, № 3.

6. Заметки о новоязычестве — многоликом Протее раздвоенной культуры //Вестник Московск. ун-та. Серия 7. Философия. 2000, № 5.

7. Значение принципа дополнительности Нильса Бора для гуманитарных наук /Иллюзии ценностей или теория конфликтов. Сб. докл. VI Междунар. н.- практ. семинара «Культура в системе образования». 31 янв.1995 г. Под ред. Г. В. Арзамовой. М., 1995.

8. Искусство как игра (введение к статье Г.- Г. Гадамера «Игра искусства») //Вопросы философии, 2006, №8. (В соавторстве с А. В. Явецким).

9. К истокам постмодернизма: философский бунт Льва Шестова //Искусствознание, №1–2/09 (XXXV). М. 2009.

10. Культура и идеология (современная русская культура в ситуации гражданского раскола). //Вестник Московск. ун-та. Серия 7. Философия. 2002, № 6.

11. Культура и цивилизация /Философия. Учебник в 2-х частях. Под ред. А. В. Мялкина. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Рема, 2008. Глава 18.



12. Культурная самоидентификация человека в условиях глобализации / Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2005.

13. «Медальоны»: Г. Г. Шпет, В. Б. Шкловский / Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М. 2008.

14. «Медальоны»: Ф. Ницше. Д. Лукач. Я. Мукаржовский. Р. Гвардини / Д. Лукач — ОМЭК-III, М.: МГУ, 2008; Я. Мукаржовский — Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М. 2008; Ф. Ницше, Р. Гвардини — рукопись.

15. Немецкая психологическая эстетика конца XIX – начала XX веков / Теория художественной культуры: Вып. 11. Отв. ред. Н. А. Хренов. — М. 2008.

16. Новое слово в психологии художественного творчества // Вопросы философии, 2010, № 1. (Без названия).

17. Новоязычество в современной культуре // Свободная мысль — XXI, 2000, № 7 (1497).

18. Новоязычество в контексте культурного кризиса XX – начала XXI века // Традиционная культура: Научный альманах. 2005, № 2 (18).

19. О «мелодраматическом» // Вопросы философии, 1981, № 5.

20. Опыты определения отдельных эстетических понятий (прекрасное, гармония, дисгармония, переживание эстетическое, мотивировка в искусстве) / Прекрасное, гармония, дисгармония – Человек. Философско-энциклопедический словарь. Под ред. И. Т. Фролова. М.: Наука, 2000; переживание эстетическое – Новая философская энциклопедия: В 4-х т. Т. 3. М.: Мысль, 2001; мотивировка в искусстве — Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

21. Постмодернизм — современная форма скептицизма / Философия и будущее цивилизации. Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса. (Москва, 24–28 мая 2005 г.). В 5-ти т. Т. 4. М. 2005.

22. «Разрушение эстетики» в культурологической концепции Д. Н. Овсяннико-Куликовского: взгляд из современности // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Вып. 3 (19), 2000.

23. Ростислав Сементковский — теоретик капиталистического реализма. Эстетические прогнозы на XX век (П. И. Вейнберг, В. В. Стасов) — избранные очерки книги «Диалог через столетие. Книга о книге» / М.: Издат. дом «Новый Век», 2000.

24. Самоидентификация западного человека под угрозой манипулирования сознанием / ОМЭК-IV. М.: МГУ, 2010.

25. Смена поколений и жанр «духовных завещаний» в русской культуре конца XIX — первой трети XX века // Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2005.

26. Специфика эстетического и искусства в свете дихотомии «утилитарное — эстетическое» // Феникс-2001. Ежегодник кафедры культурологии. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2001. (С измен. названием).

27. Трагические прозрения Леонида Андреева (предисловие к неосуществленному изданию) / Рукопись.

28. Ф. Ницше о мифе и его роли в культуре / Миф и художественное сознание XX века. М.: Канон +, 2011.

29. Ф. Ницше о пирамиде культуры: от подножья к вершине и обратно / Методология исследования истории, экономики и культуры Российской провинции. Сб. н. тр. участников IX науч. конф., Кострома, май 2001 г. — Кострома: Изд-во КГУ им. Н. А. Некрасова, 2001. Т. 3.

30. Художественная мотивировка и критерий «преднамеренного — непреднамеренного в искусстве» по Я. Мукаржовскому // ОМЭК-II. Научное и постнаучное в соврем. эстетике. М. 2005.

31. Цикличность как аспект развития в философско-эстетической концепции М. М. Бахтина / Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2004.

32. Человек эпохи «надлома империи». Портрет позднесоветского интеллигента. / Полигнозис, 2010, № 3.

33. Что такое искусство? /Басин Е. Я., Крутоус В. П. Философская эстетика и психология искусства: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2007. Глава 1.

34. Эвристика трагического на переломе эпох /Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.

35. Эстетика «Слова о полку Игореве»: феномен и рефлексии (из размышлений над публикациями в ознаменование 800-летия) // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 1988, № 6.

36. Эстетика «философии жизни» /Эстетика и теория искусства XX века. Учебное пособие /Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — М. 2005.

37. Эстетическая Симпта Дьердя Лукача /Вестник Московск. ун-та. Серия 7. Философия. 2012, № 2. С. 85–99.

38. Ян Мукаржовский о примитивизме в искусстве //Художественный примитив: эстетика и искусство: Мат-лы научн. конференции (22–23 мая 1995г.). — М.: Изд-во Московск. ун-та, 1996.

# СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . . 7

## РАЗДЕЛ I.

### ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

ЕВРОПЫ И РУСИ–РОССИИ . . . . . 11

ЭСТЕТИКА «ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ» . . . . . 11

Ф. НИЦШЕ О МИФЕ И ЕГО РОЛИ В КУЛЬТУРЕ . . . . . 46

НЕМЕЦКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ . . . . . 66

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОТИВИРОВКА И  
КРИТЕРИЙ «ПРЕДНАМЕРЕННОГО —  
НЕПРЕДНАМЕРЕННОГО В ИСКУССТВЕ»  
ПО Я. МУКАРЖОВСКОМУ . . . . . 99

ЯН МУКАРЖОВСКИЙ О ПРИМИТИВИЗМЕ  
В ИСКУССТВЕ . . . . . 111

ДЖОРДЖ МУР О ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА . . . . . 115

ИСКУССТВО КАК ИГРА  
(Введение к статье Г.-Г. Гадамера «Игра искусства»). . . 122

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ SUMMA ДЬЕРДЯ ЛУКАЧА. . . . . 130

«МЕДАЛЬОНЫ»: Ф. НИЦШЕ, Д. ЛУКАЧ,  
Я. МУКАРЖОВСКИЙ, Р. ГВАРДИНИ . . . . . 147

ЭСТЕТИКА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»:  
ФЕНОМЕН И РЕФЛЕКСИИ  
(из размышлений над публикациями  
в ознаменование 800-летия). . . . . 161

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ И ЖАНР «ДУХОВНЫХ  
ЗАВЕЩАНИЙ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ  
КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА . . . . . 171

«РАЗРУШЕНИЕ ЭСТЕТИКИ» В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ  
КОНЦЕПЦИИ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО:  
ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ . . . . . 192

«ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЕ. КНИГА О КНИГЕ» (Избранные очерки: <i>Р. И. Сементковский,</i> <i>П. И. Вейнберг, В. В. Стасов</i> ) . . . . .	206
ТРАГИЧЕСКИЕ ПРОЗРЕНИЯ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА (Предисловие к неосуществленному изданию) . . . . .	246
К ИСТОКАМ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ФИЛОСОФСКИЙ БУНТ ЛЬВА ШЕСТОВА . . . . .	262
ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК АСПЕКТ РАЗВИТИЯ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ М. М. БАХТИНА . . . . .	284
«МЕДАЛЬОНЫ»: Г. Г. ШПЕТ, В. Б. ШКЛОВСКИЙ. . . . .	320

## **РАЗДЕЛ II.**

### **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ В ДЕЙСТВИИ. . . . . 327**

ПОСТМОДЕРНИЗМ — СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА СКЕПТИЦИЗМА. . . . .	327
ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?. . . . .	331
ЭВРИСТИКА ТРАГИЧЕСКОГО НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ . . . . .	356
ЗНАЧЕНИЕ ПРИНЦИПА ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ НИЛЬСА БОРА ДЛЯ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК . . . . .	374
ОПЫТЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ (Прекрасное, гармония, дисгармония, переживание эстетическое, мотивировка в искусстве). . . . .	380
О «МЕЛОДРАМАТИЧЕСКОМ» . . . . .	388
СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ИСКУССТВА В СВЕТЕ ДИХОТОМИИ «УТИЛИТАРНОЕ — ЭСТЕТИЧЕСКОЕ» . . . . .	406
АНИТИТЕЗА ЧУВСТВЕННОГО — РАЦИОНАЛЬНОГО И СУДЬБЫ БАУМГАРТЕНОВСКОЙ НАУКИ . . . . .	426
НОВОЕ СЛОВО В ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА . . . . .	447

## ВОЗВРАЩЕНИЕ БЕЛОГО ПАРОХОДА

По поводу искусствоведческо-культурологической ретроспективы бурных 90-х годов . . . . .	455
---	-----

**РАЗДЕЛ III.****ПИРАМИДА КУЛЬТУРЫ . . . . . 475**

КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ . . . . .	475
----------------------------------	-----

## КУЛЬТУРА И ИДЕОЛОГИЯ

(Современная русская культура в ситуации гражданского раскола) . . . . .	491
---	-----

## ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ «НАДЛОМА ИМПЕРИИ».

Портрет позднесоветского интеллигента . . . . .	502
---	-----

## Ф. НИЦШЕ О ПИРАМИДЕ КУЛЬТУРЫ:

ОТ ПОДНОЖЬЯ К ВЕРШИНЕ И ОБРАТНО . . . . .	536
---	-----

## Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О СВЯЗИ

ПСИХИЧЕСКОЙ НОРМЫ И ПАТОЛОГИИ . . . . .	545
---	-----

## «ДИОНИСИЗМ» В КУЛЬТУРЕ И

КОНТРАКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ. . . . .	558
-------------------------------------	-----

## ЗАМЕТКИ О НОВОЯЗЫЧЕСТВЕ —

## МНОГОЛИКОМ ПРОТЕЕ РАЗДВОЕННОЙ

КУЛЬТУРЫ . . . . .	563
--------------------	-----

НОВОЯЗЫЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ. . . . .	576
---	-----

## НОВОЯЗЫЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО

КРИЗИСА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА . . . . .	595
--	-----

## САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ЗАПАДНОГО ЧЕЛОВЕКА

ПОД УГРОЗОЙ МАНИПУЛИРОВАНИЯ СОЗНАНИЕМ. . . . .	619
--	-----

## КУЛЬТУРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ

ЧЕЛОВЕКА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ . . . . .	637
--	-----

Библиографическая справка . . . . .	662
-------------------------------------	-----

# **Крутоус Виктор Петрович**

**Эстетика и время**

**Книга взаимоотражений**

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *М. В. Кузнецова*

Корректор *Д. Ю. Былинкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

E-mail: office@aletheia.spb.ru (отдел продаж),

aletheia@peterstar.ru (редакция)

**www.aletheia.spb.ru**

Заказ книг: fempro@yandex.ru, тел. (812) 951-98-99

*Книги издательства «Алетейя» в Москве*

*можно приобрести в следующих магазинах:*

«Историческая книга», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. [www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин «Гилея», Тверской б-р., д. 9. Тел. (495) 925-81-66

Магазин «Циолковский», Новая площадь, 3/4, подъезд 7д.

Тел. (495) 628-64-42

«Галерея книги „Нина“», ул. Бахрушина, д. 28. Тел. (495) 959-20-94

Интернет-магазин: [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)

Формат 60x88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 42. Печать офсетная.

Заказ № 326

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:



Р. В. Кауркин  
О. А. Павлова



# ЕДИНОВЕРИЕ В РОССИИ



ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ИДЕИ  
ДО НАЧАЛА XX ВЕКА





В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:



С. Н. Шидловский

З а п и с к и  
б е л о г о  
о ф и ц е р а

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:

