



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

---

**А.П. Моисеева, С.Г. Сычева, Н.А. Колодий**

## **КУЛЬТУРОЛОГИЯ.**

### **РОССИЯ – ЗАПАД**

*Рекомендовано в качестве учебного пособия  
Редакционно-издательским советом  
Томского политехнического университета*

Издательство  
Томского политехнического университета  
2005



УДК 7.072(075.8)  
М74

- Моисеева А.П.**  
М74 Культурология. Россия – Запад: учебное пособие / А.П. Моисеева,  
С.Г. Сычева, Н.А. Колодий; Томский политехнический универси-  
тет. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета,  
2005. – 224 с.

В учебном пособии представлены пути развития и судьбы русской духовной культуры, начиная с древности и до наших дней. Показано нравственное содержание русской традиции, развитие философии, проанализирован русский символизм начала XX в., модернизм и постмодернизм. Особое значение имеет описание западной культуры и ее влияния на развитие духовного достояния России.

Пособие подготовлено на кафедре культурологии и социальной коммуникации, соответствует программе дисциплины и предназначено для студентов ИДО, обучающихся по направлениям 080400 «Управление персоналом», 031600 «Реклама и связи с общественностью», 230100 «Информатика и вычислительная техника», 150700 «Машиностроение», 140100 «Теплоэнергетика и теплотехника», 240100 «Химическая технология», 24100 «Энерго- и ресурсосберегающие процессы в химической технологии, нефтехимии и биотехнологии».

**УДК 7.072(075.8)**

### *Рецензенты*

Доктор философских наук,  
профессор кафедры философии и методологии науки ТГУ  
*М.П. Завьялова*

Кандидат философских наук,  
доцент кафедры истории философии и логики ТГУ  
*О.Г. Мазаева*

© Томский политехнический университет, 2005  
© Моисеева А.П., Сычева С.Г., Колодий Н.А., 2005  
© Оформление. Издательство Томского  
политехнического университета, 2005



## ВВЕДЕНИЕ

Современная российская культура своими корнями уходит в глубокое прошлое. Какой бы отрезок нашей истории мы не взяли, в нем проявляются доблесть духа, народная мудрость и высокий героизм наших предков.

Человеку свойственно обращаться к истокам родной культуры. События прошлого имеют притягательную силу. В них мы обретаем моральную, интеллектуальную и религиозную опору. Поэтому важно знать и понимать события и ценности нашей культуры. Только правильное восприятие символов искусства, науки, религии, философии дает адекватную картину мира и приносит смысл современной жизни.

Например, христианство. Что было важно древнему русскому человеку в этой иноземной религии? Во-первых, идея спасения души. Во-вторых, вера в ее бессмертие. И, в третьих, нравственная догматика христианства. И настолько сильны были эти идеи в новой религии, что они позволили сплотить народ, направить его на великие подвиги, оформить и развить русскую государственность.

Обоснованию этих мыслей и служит данная книга. В пособии речь идет не только о русской, но и о западной культуре, ибо в изоляции одна культура существовать не может, какой бы великой она не была. Важны влияния одних культур на другие. Даже христианство было привнесено к нам извне. Игнорировать воздействие других национальных религий, философских концепций, художественных произведений не представляется возможным.

Несколько слов о структуре книги. В первой части речь идет о средневековой Руси, начиная с X в., о ее связи с другими цивилизациями, такими, как Византия, Кавказ, Средняя Азия, Китай. Показано зарождение книжного дела на Руси, развитие образования, искусств. Анализируется нравственный смысл древнерусской культуры, прежде всего литературы. Представлены культурные памятники более поздних времен (XVI–XVII вв.).

Во второй части речь идет о русской философии, начиная с раннего средневековья (XI–XII вв.) до XX в. Представлены такие произведения, как «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона, «Почтение» Владимира Мономаха, «Толковая палея». Приведены взгляды таких философов, как Максим Грек, Феофан Прокопович, Дмитрий Аничков, Петр Батурин, а также славянофилов и западников, споривших о смысле истории и судьбах России. Вторая часть заканчивается анализом идей богоискателей – философов-идеалистов конца XIX – начала XX вв., предложивших идею неохристианства.



Третья глава рассказывает о русском символизме XX в. Показано, что идеи нового религиозного сознания не замыкались только на философии, но перешли и в эстетику, в искусство. На примере творчества ведущих теоретиков символизма – Вячеслава Иванова и Андрея Белого представлена идея синтеза разных культур и искусств в символизме. Говорится о попытке сближения языческой и христианской религий (идея В. Иванова). Показаны смысловые сходства и различия с поэзией французского символизма. Описана идея единства в творчестве В. Иванова. Анализируется идея символа в русской философии XX в.

Четвертая часть посвящена новейшим достижениям культуры XX в., как в России, так и на Западе. Продемонстрирована неоднородность искусства нашего времени: оно делится на модернизм, авангардизм и постмодернизм. Проводится разница между этими тремя этапами развития культуры XX в. Анализируется творчество Б. Брехта, У. Фолкнера, Ф. Кафки, Э. Хемингуэя и др.

Постмодернизм выводится из 60–70-х гг. XX в. и связывается, прежде всего, с именами М. Фуко, К. Леви-Стросса и Ж. Деррида. Этот период развития культуры оценивается как стремление к плюрализму и в жизни, и в искусстве.

Учебное пособие «Культурология. Россия – Запад» предназначено для студентов всех специальностей Института дистанционного образования Томского политехнического университета и имеет целью расширить кругозор учащихся, а также привить им способность к самостоятельному, творческому мышлению.



## Глава 1

### **ДРЕВНЯЯ РУСЬ – МЕСТО ВСТРЕЧИ ЦИВИЛИЗАЦИЙ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ**

В течение столетия территория Древнерусского государства была местом взаимодействия культур средневекового мира. Культурные, торговые, политические и династические отношения связывали Русь с Западной и Центральной Европой, с одной стороны, с Византией и Азиатским Востоком – с другой. В X в. Русь оказалась в центре основных торговых путей: через нее проходили знаменитый путь «из варяг в греки» (из Северной Европы в Византию), «шелковый путь», соединявший западные страны с Кавказом, Нижним Поволжьем, Средней Азией и Китаем. В это время был известен и «Волжский путь», по которому восточные товары через русскую землю перевозились в Западную Европу. Популярной среди населения южных областей восточнославянского мира была дорога по Дону, Нижней Волге и Каспию до Багдада (Иран).

Политические и экономические отношения стали прочным фундаментом для встречи многих цивилизаций на территории Древней Руси, способствовали пересечению различных культурных влияний. Эти влияния и наложили свой отпечаток на самобытную древнерусскую культуру, оставили свой след в жизни древнерусского общества. Поэтому культуру Древней Руси невозможно изучать изолированно, без сопоставления с синхронно развивающимися цивилизациями Византии, Балканских стран, Центральной и Западной Европы, Закавказья, Средней Азии и Ирана.

Принятие христианства способствовало тому, что культурные традиции, выработанные восточными славянами, соединились с наследием высокой цивилизации Византии, стран передней Азии и Средиземноморья. Тем самым историческое самосознание Древней Руси было поднято на более высокую ступень. После принятия христианства на Руси распространяются грамотность, книжное просвещение, создаются библиотеки при монастырях, княжеских и боярских дворах. Через переводную греческую литературу, наряду с христианским богословием, проникают элементы схоластической учености и даже античной философии. Развиваются летописание, литература. Когда были найдены первые новгородские берестяные грамоты, предполагалось, что этот вид письменных источников может быть обнаружен и в других регионах северной Европы, имеющих сходные условия для сохранения березовой коры в земле, однако они были найдены только в русских городах –





Новгороде, Старой Руссе, Смоленске, Витебске, Пскове. Грамотность была распространена, вероятно, более всего среди городского населения. Помимо берестяных грамот, об этом говорят и многочисленные граффити-надписи на внутренних стенах каменных церквей XI–XIII вв. Киева, Новгорода, Смоленска, Владимира и других городов. Это благочестивые поминания, записи о событиях тех лет, среди которых граффити в Софийском соборе в Киеве о смерти «царя нашего» – великого князя Ярослава Мудрого в 6562 (1054) г.

Со значительным распространением грамотности связана и популярность книги в Древней Руси. Были известны и переводились на древнерусский язык произведения византийской христианской литературы – богослужебные, философские, правовые, исторические, агиографические сочинения («Хроника Георгия Монаха», «Иудейская война» Иосифа Флавия.) На Руси легко усваивалось то, что было переведено с греческого до IX в. в Моравии, Болгарии, а позднее и на Афоне. Возможность знакомства со многими византийскими литературными, естественнонаучными и историческими сочинениями на славянском языке облегчала и ускоряла их усвоение.

Древнерусская литература – одна из самых древних в средневековой Европе. Свидетельством тому являются такие памятники древнерусской литературы, как «Речь философа» в составе «Повести временных лет», относящаяся к концу X в., а в XI в. появляются «Слово о Законе и Благодати» митрополита Иллариона, киевское и новгородское летописания и др.

Образование в Древней Руси велось на родном языке в церковных и монастырских школах, были и светские школы, создаваемые в основном князьями. «Повесть временных лет» сообщает о том, что дети местной аристократии в Киеве отданы на «учение книжное». Ярослав Мудрый создал в Новгороде школу, в которую были отобраны дети старост и духовных лиц. При Андреевском монастыре в Киеве в 1068 г. была основана женская школа. В школах учили христианскому вероучению, письму, чтению, счету на особом снаряде – абаке. Были школы более высокого ранга, в основном при монастырях, например при Софийском соборе и Печерском монастыре в Киеве. Из них вышли такие выдающиеся деятели русской культуры, как митрополиты Илларион и Иоанн II, епископы Лука Жидята, Симон Владимирский, Климент Смолятич, летописцы Нестор, Сильвестр, математик Кирик и др. Важно, что учителя русских были не католики, для которых решающим был опыт вживания церковных структур в условиях отсутствия или бездействия структур государства, но православные византийцы, настаивавшие на неразделении церкви и государства. Курс обучения в высших школах включал, наряду с литургическими книгами, сочинения истори-



ческие, философские, сборники высказываний античных авторов, географические и естественнонаучные труды. В высшей аристократической среде древнерусского общества изучались и иностранные языки. Так, князь Всеволод Ярославич изучил пять иностранных языков.

Иностранные языки были необходимы ввиду постоянных контактов Древней Руси с Византией, Западной Европой и восточными странами. Наиболее интенсивными были культурные связи с Византией, основой такого взаимодействия явились не только экономические и политические отношения Древней Руси с Константинополем, но и, конечно, принятие христианства, которое открыло широкие возможности для распространения на Руси христианской культуры.

Влияние византийской культуры в средние века в основном явилось продолжением распространения тысячелетних культурных традиций греко-римского и восточноэллинистического мира в страны Юго-Восточной и Восточной Европы, в частности и в Древнерусское государство. Восприятие элементов византийской цивилизации способствовало дальнейшему прогрессивному развитию феодального общества, отвечало внутренним интересам, поднимало международный престиж государства.

Византийское влияние в различных сферах культуры проявлялось неодинаково. В некоторых областях происходил синтез византийского наследия с местными культурными традициями, в других же византийское воздействие было более поверхностным, как бы наложенным тонким слоем на самобытную культуру того или иного народа. Как правило, чем выше был уровень самобытной, местной, языческой культуры, тем ограниченнее было воздействие византийской цивилизации.

Несмотря на византийское влияние, самобытная русская культура во всех сферах ее выражения заявляла о себе настойчиво и определенно. Обратим внимание на некоторые сферы проявления самобытности и оригинальности жизни русских по сравнению с Византией. Простой исторический факт – русские великие князья составляли единый род, представители которого возглавляли Русское государство в разные отрезки времени. Поэтому и монархия на Руси выросла из патриархальных отношений, в то время как константинопольский престол был открыт подчас и любому авантюристу. Становление своего политического строя на Руси связано с христианством, принятие христианства способствовало развитию и укреплению государственности. Византия же свой политический строй получила от языческого Рима (окончательный облик этому строю дал последний «гонитель» христианства – Диоклетиан).

Византиец предан своей державе, но не своему государю, государю он предан до тех пор, пока считает, что особа государя прагматически соответствует величию державы. Гибель государя от рук убийц не



отягощает народной совести, ибо в Византии не была столь развита традиция религиозной отзывчивости и сострадания. Византиец не понял бы сетования пушкинского Пимена, а ведь в нем действительно схвачен существенный мотив традиционной русской психологии:

Прогневали мы Бога, согрешили:

Владыкою себе цареубийцу

Мы нарекли.

Для русской традиции характерно почитание замученных, обиженных, попавших в беду детей (от убиенного царевича Дмитрия до мальчика «в людях» Василия Мангазейского).

Эти и другие факты свидетельствуют о том, что российская культура, несомненно, отличалась самостоятельностью и самобытностью. Однако и влияние Византии было достаточно сильным. Конец X – середина XII в. – особенное время в сфере художественного творчества. Киевские князья приглашали из Византии греческих мастеров: зодчих, живописцев, резчиков по камню, мозаичистов, ювелиров. С помощью греческих зодчих велось культовое и дворцовое строительство. Поначалу византийское влияние наиболее ярко проявлялось в архитектуре. Из Византии на Русь в конце X–XI вв. было воспринято византийское каменное зодчество с его сложным типом крестовокупольного храма, совершенной системой перекрытий, высочайшей для того времени строительной техникой. Киевская Русь получила от Византии изощренную систему сводчатых и купольных перекрытий, здания тонкой и изысканной и пространственной конфигурации и высоты.

Первый известный нам каменный храм на Руси – храм Богородицы (так называемая Десятинная церковь) в Киеве был сооружен, по данным летописи, греческими мастерами. Спустя несколько десятилетий в 1031–1036 гг. в Чернигове был воздвигнут греческими же зодчими собор Спасо-Преображенский – самый византийский, по мнению специалистов, храм Древней Руси. Простота композиционных решений, изысканность внешнего декора, чисто византийская техника кладки сближают этот храм с лучшими образцами византийского зодчества XI в.

Но постепенно на Руси намечается отход от византийской архитектурной традиции. Так, например, собор София Киевская – любимое детище князя Ярослава – огромный пятинефный храм, созданный совместно греческими и русскими мастерами, не имеет прямых аналогий среди памятников церковного зодчества Византии. При сохранении византийской основы крестовокупольного храма София Киевская уже знаменовала постепенный отход древнерусского зодчества от византий-





ских образцов. Храм София Киевская сочетал в себе монументальную мощь и праздничную торжественность с красочной нарядностью, гармонизировавшей с приветливой и радостной древнерусской природой. Еще дальше отходит от византийских образцов зодчество Великого Новгорода. Храм Софии Новгородской дает совершенно новые художественные решения, неизвестные русскому и византийскому зодчеству. Внешний вид Софии Новгородской напоминал огромный куб, устойчивый и монолитный. Могучие стены собора, сложенные из дикого камня, с малым числом оконных проемов венчали шесть величественных куполов. Весь облик этого храма отмечен был печатью сурового величия, одухотворенной созерцательности и спокойствия, как бы навеянными привольным и задумчивым пейзажем русского Севера.

С XII в. на Руси отмечается явное ослабление византийского влияния, что ознаменовалось появлением в древнерусской архитектуре храмов башнеобразной формы, неведомой византийскому зодчеству, например: собор Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке (1159), собор Михаила-Архангела в Смоленске (1191–1194), Пятницкая церковь в Чернигове (конец XII в.).

Жемчужиной русского зодчества этого периода по праву считается храм Покрова Богородицы на Нерли (1165). Скорбя о гибели любимого сына Изяслава, владимирский князь Андрей Боголюбский построил этот маленький шедевр, овеянный светлой грустью об уходящих от нас навсегда, грустью и о неизбежном нашем уходе. Среди других шедевров Владимиро-Суздальского зодчества особое место занимают белокаменные храмы, одетые в узоры каменной резьбы. В архитектуре этих храмов причудливо переплетаются библейские, апокрифические и языческие мотивы, христианские образы неожиданно сочетаются с античной поэтикой и языческим пантеизмом, порожденным народной фантазией.

Процесс складывания национальных черт в древнерусской архитектуре был постепенным, медленным и плавным и окончательное свое завершение нашел в русском зодчестве XV–XVI вв.

Более длительным, чем в архитектуре, было византийское влияние в живописи Древней Руси. Византия познакомила русских художников с техникой мозаики, фрески, дала им иконографический канон, неизменность которого строго оберегалась православной церковью. Господство иконографического канона и работа по византийским образцам сковывали самобытное художественное творчество мастеров Древней Руси. Временем расцвета византийской живописи был XI в. Но постепенно, так же как и в архитектуре, на русской почве складывается свободная, самостоятельная живописная традиция. Например, в росписи храма Софии Новгородской, созданной на византийской традиции, про-



бывается архаичная, былинная струя, появление которой специалисты объясняют воздействием местной среды. Накопление самобытных черт, отражающих своеобразие древнерусской живописи, приводит к качественно новым художественным решениям в живописи Спасо-Мирожского монастыря в Пскове, церкви святого Георгия в Старой Ладоге и церкви Спаса на Нередице в Новгороде.

В древнерусской живописи XI – начала XIII вв. складываются определенные жанры, тесно связанные с жанрами литературы Древней Руси той эпохи. Это были легендарно-исторический, символическо-героический, персональный и другие жанры, изучение которых продолжается и сегодня российскими учеными.

Сложный и длительный путь развития прошла станковая живопись Древней Руси. Начало станковой живописи было положено памятниками византийской иконописи. Первое место среди них по праву принадлежит знаменитой Владимирской Богоматери – византийской иконе второй половины XI – начала XII в., ставшей одной из самых почитаемых святынь Древней Руси. По манере письма Владимирская Богоматерь принадлежит к шедеврам классического византийского стиля и сохраняет некоторые черты эллинистической традиции, никогда не исчезавшей в Византии. Но и в иконописи древнерусская живопись со временем все решительнее обретает свой собственный стиль, свой художественный язык. Примером этого является такой непревзойденный шедевр древнерусской живописи, как «Ангел – золотые волосы» (XII в.). В отличие от суровых, порой грозных ангелов византийской живописи, взгляд «Ангела – золотые волосы» исполнен просветленной грусти и доброты. В самом стиле живописи иконы сквозит новое, более умиротворенное и жизнеутверждающее видение мира.

Постепенно происходит как бы адаптация византийских изображений к местной среде. Исследователи полагают, что в XII – начале XIII в. можно даже говорить об обрусении иконных образов. Первые русские воспроизведения образа Иисуса Христа мы находим уже в XII в. на иконе Спас Нерукотворный (Успенский собор Московского Кремля). Дальнейший процесс трансформации древнерусской живописи найдет свое завершение в гениальных произведениях художников XIV–XV вв. – Феофана Грека, Дионисия, Андрея Рублева.

В культуре стран средневековья никогда не иссякал источник светского художественного творчества. Это было свойственно Византии, Древней Руси и другим странам. Родство вкусов и эстетических идеалов светской феодальной знати Древней Руси и Византии объясняет близость жанров и тематики светской живописи, скульптуры и прикладного искусства этих стран. В Византии светское направление было связано с культом императора и прославлением армии ромеев; портреты



басилевсов и высшей знати, их военные триумфы и дворцовые увеселения, прославление подвигов героев древности – таковы излюбленные сюжеты византийского светского искусства. Эти же мотивы звучали и в феодальной среде Древней Руси, изобразительное искусство использовалось для возвеличивания великокняжеской власти.

В Древней Руси сохранились уникальные памятники светской живописи домонгольского времени. Первое место среди них принадлежит стенным росписям лестниц двух башен Софии Киевской. Светские мотивы проникают и в книжную миниатюру Киевской Руси, примером может служить изображение князя Святослава с семьей, украшающее «Изборник Святослава», датируемый 1073 г. Портрет самого князя далек от абстрактной идеализации и передает его характерные черты.

Как мы имели возможность убедиться, древнерусские художники и архитекторы были хранителями духовных ценностей, привнесенных Византией на русскую землю. Но они не только творили, они создавали новые шедевры, преумножая полученное богатство, внося в художественное творчество оптимизм, проникновенную мягкость, жизнеутверждающее видение мира.

Связи Древнерусского государства с другими странами, в частности Западной Европы, были менее интенсивными и не всесторонними. И тем не менее разнообразные контакты между Древней Русью и Западной Европой свидетельствуют о несомненном культурном взаимодействии между этими регионами. Поскольку Русь в домонгольский период не уступала в своем культурном развитии большинству стран Западной Европы, это взаимодействие было вполне равноправным. Стабилизации этого взаимодействия способствовала принадлежность обоих регионов к христианскому миру, причем православная церковь не препятствовала в домонгольский период этому культурному общению. Особенно интенсивными связи с Западной Европой стали во второй половине XII – начале XIII в. Связи с Западом выражались и в обмене изделиями прикладного искусства, а в результате и определенными техническими навыками. Взаимодействие культур осуществлялось через торговлю и через дары посольств, через иноземных мастеров-ремесленников, нередко приглашавшихся на Русь из Западной Европы, чаще всего из Германии. На Руси имели распространение такие поделки западных мастеров, как бронзовое литье, водолеи, чаши, ювелирные изделия, резьба по кости, в том числе ларцы-реликварии. Предметы древнерусского художественного ремесла, в свою очередь, попадали на Запад, много русских изделий обнаружено в Скандинавских странах, в частности на Готланде, достигали они и Западной Европы.

С середины XI в. на Русь стали проникать отдельные элементы романской архитектуры, господствовавшей в XI–XIII вв. не только в За-



падной Европе, но и в целом культурном круге, который охватывал Кавказ, Балканы, а также Польшу, Чехию, Венгрию – непосредственных соседей Древнерусского государства. Однако это культурное взаимодействие не затрагивало основ древнерусской архитектуры – крестово-купольной кубической конструкции храмов с закомарными покрытиями. Но влияние романского стиля сказывалось во внешнем оформлении отдельных возводимых на Руси построек, использовались в архитектуре такие элементы, как аркатурные пояса, позднее группы полуколонн и пилястр, иногда с резными капителями и консолями, колончатые пояса на стенах, перспективные порталы, причудливая каменная резьба на внешней поверхности стен.

И тем не менее русские камнерезчики предпочитали светские сюжеты или жизнерадостные мотивы «мировой гармонии» мрачным устрашающим картинам «страшного суда», адских мучений и жестоких пыток святых-мучеников, которые преобладали в каменных рельефах западноевропейских романских соборов.

Культурное общение Древней Руси со странами Западной Европы шло и по линии литературных и фольклорных связей; в западноевропейской литературе нашли отражение сведения о далекой Руси и русских (в песне о Роланде, в песне о Нибелунгах, не говоря уже о скандинавских сагах). Фольклорные мотивы, связанные с образом Ильи Муромца, вошли в немецкую поэму «Ортнит», одним из главных героев которой является король «Илья русский».

Литературные взаимосвязи прослеживаются в западных хрониках и русских летописях. Так, имеет место известная параллель между легендой Начальной летописи о «призвании варягов» на Русь и англосаксонской легендой о призвании англо-саксов в Британию.

Культурное взаимодействие между Русью и Западом осуществлялось также через паломников и путешественников, поддерживалась связь и по линии церковных отношений. До раздела церквей в 1054 г. церковные отношения были достаточно прочными. Общая принадлежность к христианству объединяла и противопоставляла всем инаковерующим – язычникам, мусульманам. Внутрехристианские различия еще не были резко выражены, на Руси принимались без особой враждебности католические посольства от папы или германского императора. В Киеве, Смоленске, Переяславле действовали католические церкви. В молитве «Святой Троицы», имевшей хождение на Руси, среди других упомянуты святые Аль-бап и Ботульф, почитавшиеся только в Англии, их имена, видимо, были занесены на Русь приезжавшими туда англичанами. В Новгороде, где было несколько иноземных «варяжских», т. е. католических, церквей, они посещались новгородцами, которые иногда даже крестили там своих детей.





Однако после 1054 г. последовали попытки папства «обратить» Русь в католическую веру, особенно после разгрома Константинополя западными крестоносцами и организации папством в 40-х гг. XIII в. «крестовых походов» на Русь; отношения с католической церковью ухудшились. Это повлияло и на культурные отношения с Западом. Культурное взаимодействие Руси с Западом стало более ограниченным, чем с Византией, но все-таки оставило определенный след в русской культуре. Культурное влияние Запада было переплавлено местными русскими традициями и позднее оказалось органически включенным в самобытную культуру Древней Руси.

На Древней Руси существовали связи не только с Византией и странами Запада, но и с областями Причерноморья, Передней и Средней Азии (в частности, с Ираном и ранним Арабским халифатом). Уже с VIII в. и вплоть до второй половины X в. на Русь, а через нее на Запад и в страны Прибалтики, Скандинавии шел поток серебряной монеты, чеканившейся в странах ислама. Древняя Русь была связана в это время непосредственно с Багдадом, другими городами Ирана, прикаспийского побережья. Основной торговой артерией, связывающей страны Восточной Европы со странами исламского мира, был тогда Волжский путь. Ко второй половине X в. положение с торговыми путями изменилось, поскольку к этому времени Новгород и другие северные города Руси начинают все больше переключаться на торговлю с Западом, а южные города, и прежде всего Киев, остаются главным центром торговли с Востоком. Связи с восточными странами идут теперь через Северный Кавказ, Закавказье, а также Крым и Черное море.

Таким образом, в X – начале XIII в. шел процесс интенсификации связей Запада с Востоком через Восточную Европу, а вместе с тем и Древней Руси со странами Востока.

В IX–X вв. наиболее активной стороной в торговле Руси с Востоком выступали русские воины-купцы. Во время становления классового общества и государства у восточных славян воины – княжеские дружинники – сочетали два вида деятельности: военные походы и торговлю товарами своей страны, а также захваченной добычей.

Традиционные связи были у Древней Руси с соседним, кочевым миром, эти связи имели сложный, противоречивый характер – частые военные столкновения сочетались с хозяйственным и культурным обменом. В процессе культурного обмена кочевники, которые в XI–XII вв. обитали в лесостепном и степном пограничье Киевской Руси (торки, берендеи, черные клобуки), заимствовали у русского населения навыки земледелия, орудия земледельческого труда. В свою очередь, русские переняли у кочевников некоторые виды оружия, прежде всего саблю. Однако в силу более высокого хозяйственного и культурного уровня



русского общества XI–XII вв. более действенным было влияние Руси на кочевников.

Заметную роль в установлении культурных связей Древней Руси с Востоком играли армянские колонии, возникшие в XI в. в Крыму, а затем в других местах Восточной Европы. Армянские колонии сообщали сведения о Руси в Закавказье и знакомили жителей Восточной Европы с жизнью стран и народов Востока. В XI–XIII вв. особенно тесными становятся контакты Древней Руси с христианскими странами Закавказья, прежде всего с Грузией. Известны брачные союзы между русскими князьями и царями из династии Багратидов (в частности, брак царицы Тамары с Юрием Андреевичем, сыном Андрея Боголюбского).

Несмотря на то, что в это время русские города уже являются значительными торгово-ремесленными центрами, с русской стороны на восток продавались традиционно русские товары – пушнина, мед, воск. На Русь же ввозились разного рода изделия восточных мастеров – металлические и стеклянные, драгоценная утварь, дорогие ткани, которые приобретали преимущественно знатные и состоятельные люди. Русь в это время – это район, через который шли транзитные пути с Запада на Восток. Знаменитый поморский янтарь доходил до Китая.

Существовали и литературные связи между Древней Русью и восточными странами, в частности с закавказскими христианскими государствами. После христианизации Руси одним из популярных литературных жанров стала агиографическая литература. Особенно распространено на Руси «Житие Бориса и Глеба» было переведено на армянский язык. После принятия христианства с греческого языка начали переводить литературные произведения, порой восходившие к восточной литературе, восточным сюжетам. Так, уже в первой половине XI в. при Ярославе Мудром на Руси стала известна «Повесть об Акире премудром», написанная еще в VII в. до н. э. в Ассирии, хотя, как полагают, она была переведена на русский язык с греческого. Большой популярностью на Руси пользовалась «Александрия», один из романов об Александре Македонском и его походах на Восток, также переведенный с греческого в XI–XII вв. Русский перевод (также с греческого) знаменитой «Повести о Варлааме и Иоасафе», уходящей своими корнями в Индию, знакомил грамотных русских людей с индийской литературой. Фактом знакомства с Русью является поэма великого поэта Низами «Искандернаме», в которой реальные данные о «руссах» причудливо перемешаны с древними преданиями об Александре Македонском, издавна бытовавшими на Востоке.

Таким образом, мы видели на ряде многочисленных фактов, что Древняя Русь в X–XII вв. имела постоянные торговые и культурные связи с мусульманскими и христианскими государствами Востока и Запада.



С момента своего возникновения в IX в. Древнерусское государство оставалось зоной взаимодействия ряда цивилизаций Запада и Востока. Культура Древней Руси развивалась не в изоляции, но в постоянных контактах с этими цивилизациями, использовала все наиболее ценное из их порой более богатого исторического опыта. Наиболее глубокими, постоянными и многогранными были ее связи с Византией, Болгарией, а также с другими южнославянскими странами. Более ограниченными во времени были культурные взаимоотношения Руси со странами Западной и Центральной Европы. Особенно заметные во второй половине XII – начале XIII в., они затем надолго были прекращены татаро-монгольским завоеванием. Наиболее очевидным является культурное взаимодействие Руси с Грузией и Арменией, с кочевыми народами Причерноморских степей. Все культурные импульсы, получаемые древнерусской культурой, переосмысливались в духе местных традиций.

Древняя Русь сохранила свой самобытный политический строй, церковь, независимую от папства и относительно самостоятельную по отношению к константинопольской патриархии, отстояла свои границы от агрессии, создала и сохранила неповторимую оригинальную культуру, выразившуюся в древнерусской живописи, скульптуре и архитектуре, в фольклоре и литературе.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Какие черты русской архитектуры X–XII вв. указывают на влияние византийского художественного стиля?
2. В чем состоит особенность и национальная самобытность древнерусской иконописи?
3. Каким образом связи Древней Руси с восточными и западными странами отразились на ее культурной жизни? Привести примеры.
4. Какие памятники древнерусской литературы конца X – начала XI вв. вам известны?



## **Глава 2**

# **НРАВСТВЕННО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

### **2.1. Древнерусская литература как духовное учительство**

В древнерусской литературе исследователи выделяют три периода: литература Киевской Руси (XI–XII вв.), литература периода феодальной раздробленности и объединения северо-восточной Руси (XIII – начало XIV в.), литература периода укрепления централизованного Русского государства во главе с Москвой (XIV–XVII вв.).

Истоки древнерусской литературы связаны с устным народным творчеством. Сказки, загадки, пословицы, устные легенды – вот та основа, на которой с появлением письменности стало возможным развитие литературы. Письменность появилась на Руси еще до принятия христианства, о чем свидетельствуют договоры князя Олега с греками (911 г.), берестяные грамоты, надписи на ремесленных изделиях и т. д.

В ходе культурно-политического развития Руси, укрепления великокняжеской власти возникла потребность в книгах, что привело к усовершенствованию азбуки (славянская азбука была создана болгарскими просветителями Кириллом и Мефодием в конце IX в.). Среди книг вначале преобладали переводные произведения, были переведены греческие и болгарские книги, в основном богослужебные, а также повествующие о сотворении мира, истории еврейского и других древних народов, о житие святых и праведников. Но наряду с переводами развивалась и собственная литература. Так, в конце XII в. было создано «Слово о полку Игореве» – величайшее произведение не только русской, но и мировой литературы.

Древнерусская литература отличается от современной по содержанию, языку, формам своего бытования. Древняя литература по способу создания и распространения была в значительной степени коллективной. В это время книги не печатались (книгопечатание появилось в конце XVI в.), а переписывались. Процесс переписывания книг был длительным, так как текст буквально вырисовывался на дорогостоящем пергаменте специальной кисточкой и особым почерком (устав, позднее полуустав). Переписывая тексты, переписчики нередко осознавали себя соавторами и вносили в тексты добавления и поправки. Многие тексты переписывались в течение столетий и имели разные редакции, или





«списки», что составляет отличительную черту памятников древнерусской литературы.

Второй особенностью древнерусской литературы является ее анонимность. Лишь о немногих произведениях можно сказать, кем они написаны, авторство в Древней Руси не имело существенного значения, если создатель книги не был знатным человеком. В принципе безымянна почти вся древнерусская литература, в том числе и ее шедевр – «Слово о полку Игореве».

Русские книги вплоть до XVII в. представляли собой сборники или своды, в которых соседствовали исторические, церковно-политические, юридические и деловые документы, порой эти документы соединялись по смыслу с художественным материалом. Художественное слово в сознании древнего книжника не обладало еще достаточной автономностью и применялось для написания текстов самого различного содержания.

Как уже говорилось, на Руси вначале преобладала переводная литература: библейские писания, исторические хроники, апокрифы. Позднее стали развиваться и такие жанры древнерусской литературы, как проповеди и поучения, «слова», воинские повести, «хождения» (описания путешествий или паломничества к святым местам), сатирические и бытовые повести. Большое распространение имели так называемые житийные произведения. Особенность древнерусских житийных повестей состояла в том, что они повествовали о страданиях и самоотречении от благ во имя высшей правды (божьей правды) людей, которые были признаны святыми, т. е. достойными особого почитания. Критерием святости в житийных повестях нередко оказывались не только благочестивость, но и ратные дела, подвиги во имя отчизны. Например, в XIII в. была создана повесть «Житие Александра Невского», а в XV в. – «Слово о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича», в которых князья возведены в ранг святых как защитники родной земли от иноземных захватчиков. Эти факты свидетельствуют о том, что русская литература была тесно связана с исторической действительностью. Специалисты, исследователи древнерусской литературы, считают, что она возникла не столько для удовлетворения эстетических потребностей (хотя данный фактор нельзя исключать), сколько для осуществления практических целей. Отсюда и публицистичность древнерусской литературы, политическая злободневность, поучительность.

Однако уже с XII в. литература становится проводником общенациональных идей. Особенно велика была роль русской литературы как вдохновителя борьбы с иноземными захватчиками. Патриотизм становится главной темой русской литературы. Литература прославляет во-



инский героизм, мужество, готовность умереть в бою, но не посрамить чести родной земли.

Первым по художественной красоте и поэтической глубине является историческое произведение XII в. «Слово о полку Игореве». В нем органически слиты повествование и страстная публицистика, взволнованная лирика и сказочная эпическая песня. Автор «Слова...» выражает независимую патриотическую позицию. Его произведение – горячий призыв к единению Руси перед внешней опасностью – набегом половецких князей, призыв к защите мирного созидательного труда русского населения – земледельцев и ремесленников. «Слово...», отражая историческую действительность, сближается с творчеством героического народного эпоса. Считая поражение войска Игоря Новгород-Северского неизбежным результатом княжеских междоусобиц, призывая князей прекратить ссоры, автор «Слова...» настойчиво показывает пагубные последствия междоусобиц прежде всего для трудового народа. Стонет русская земля, вспоминая своих «старых» русских князей, дружно оборонявших ее от врагов. На протяжении всего «Слова...» единственной причиной гибели войска Игоря остаются княжеские «которые» и «княже неспособность», а единственной силой, которая может и должна встать на защиту русской земли, в представлении автора, являются храбрые русичи, возглавляемые мужественными князьями.

«Слову...» присущ реализм в изображении человеческих характеров, переданы идеи верности, правдивости, доброты, присущие русским воинам. Описание природы в произведении дано так, как будто природа сочувствует горю, передает настроение человека, стонет и плачет вместе с Ярославной, предупреждает об опасности, радуется удаче.

Из исторических повествований следует выделить тверскую литературу XIV в. В 1327 г. в Твери были убиты Шевкал и остальные татары, творящие насилие. Сохранились три летописных рассказа об этом событии и песня, где герой именуется Шевкал Дудентьевич. Из всех трех литературных редакций об убийстве Шевкала народная оценка этого события лучше всего передана в версии тверского сборника.

Теме Куликовской битвы посвящена историческая повесть «Задонщина». В «Задонщине» исторически достоверно описываются основные события Куликовской битвы, организация и оснащение войска князя Дмитрия в Москве, выбор места для боя, сам бой, его неудачное начало и последующий успех благодаря помощи засадного полка. В повести очень выразительно дан образ хана Мамая, гордого и хвастливого вначале, когда он заявил, что одержит победу над русскими, и жалкого после поражения.

Другой повестью этого же типа явилось «Сказание о Мамаевом побоище», которое создавалось на рубеже XIV–XV вв., когда татаро-



монголы пытались взять реванш за поражение 1380 г. «Сказание» объединяет почти все, что известно о Куликовской битве по книжным и устным источникам, отдельные эпизоды в нем развернуты и показаны более подробно, чем в летописях или «Задонщине». Однако основное значение его определяется не эпизодами, а смысловой глубиной Куликовской битвы как очень важного, переломного события в русской истории. «Сказание» обширно по охвату событий, которые происходят и в стане Мамай, и в Москве, и в рязанской, и в литовских землях.

Автор «Сказания» ярко описывает процесс объединения русских сил вокруг Москвы. В центре повествования князь Дмитрий Иванович, выступающий у автора как борец за объединение всех земель русских под рукой Москвы. Это, бесспорно, одна из важных идей «Сказания», поскольку без создания единого централизованного государства самостоятельное существование русского народа было бы невозможным.

В то же время героизм народа на Куликовом поле способствовал освобождению от татар и созданию сильного Московского княжества. Достаточно вспомнить воинские подвиги героев из народа. Чернецы (монахи) Пересвет и Ослябя, посланные на битву из Троице-Сергиева монастыря, вошли в историю как славные защитники земли русской. Куликовская битва началась единоборством Пересвета с татарским богатырем Темир-мурзой; Пересвет победил, и это придало силы русским, которые, как и герой «Слова о полку Игореве», предпочитали быть убитыми, но не «полоненными».

Куликовская битва была и остается самым грандиозным событием отечественной истории, когда князь великий Дмитрий Иванович и брат его «...полки поганых вспять повернули и начали их бить искусно, уныние у них вызывая. Князи их с коней упали. Трусами татарскими поля насеяли, и кровью потекли реки»<sup>1</sup>. Так в русской исторической литературе говорится о патриотизме людей русских, об их любви к родной земле, умении отразить врага собственными силами.

Особым жанром древнерусской литературы была отреченная письменность. Академик Д. Лихачев, анализируя истоки отреченной письменности, интерпретировал их как «...внесение христианских еретических верований в языческую мифологию, возможно свершившееся еще до официального принятия христианства на Руси»<sup>2</sup>.

Сложный, противоречивый срез русской культуры, содержащей наряду с суевериями элементы стихийного материализма и здравого смысла, порицающий подчас эксплуатацию, включающий фрагменты естественнонаучных представлений и дуалистическое объяснение мира,

<sup>1</sup> Хрестоматия по древнерусской литературе. С. 7.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. Л., 1952. С. 79.



был квалифицирован православной церковью как отреченный. Отреченная литература заявила о себе сразу же после принятия христианства на Руси, но список отреченных книг впервые документально появился в «Изборнике» Святослава в 1073 г. Отреченными были апокрифы, громники, трепетники, лунники, зелейники, травники, лопаточники и т. д. В условиях раннего средневековья такие отреченные книги, как апокрифы, иногда выражали идеи протеста против феодального угнетения, осуждали насилие, алчность, утверждали идеи правды, справедливости.

Исследователь отреченной письменности XIX в. профессор Московского университета Н. С. Тихонравов обращал внимание на то, что само название «отреченные книги» имело весьма широкое значение, оно относилось ко всем книгам, которые церковь и православное духовенство считали вредными для народа. В число отреченных книг входили и произведения христианской литературы, которые в заглавии представляли своими авторами не только отцов церкви, но апостолов, патриархов и самого Иисуса Христа, и те статьи, в которых церковь видела только темное языческое суеверие или которые возникли на основе древних языческих верований. Эти два разряда отреченных книг существенно различаются. Первый раздел включает книги, осуждаемые за «ложное» название. Церковь никогда не подвергала апокрифы строгому преследованию, она лишь предостерегала от смешения их с каноническими книгами, указывала на ложные их названия и не разрешала читать с амвона церкви. Второй разряд книг не входил в состав древнехристианской литературы. Он слагался из оригинальных русских, сербских и болгарских произведений, связанных с язычеством, народной поэзией. Часто эти книги не имели никакого отношения к Священному писанию и осуждались церковью как враждебные христианским понятиям. Басни, сказки, заговоры (т. е. лживые молитвы), приметы, гадания – таково содержание этого второго отдела. Вся светская поэзия, весь суеверный аппарат были делом отреченным, запрещенным. Распространяли и пересказывали содержание отреченных книг на Руси калики перехожие. Тип калики перехожего был издавна любим русским народом наряду с мифическими образами богатырей. Так, образ калики перехожего принимает на себя любимый герой русского богатырского эпоса «славный казак Илья Муромец», отправляясь в Царьград побивать Издолину поганую. Добрыня Никитич, узнав, что его жена выходит замуж за Алешу Поповича, надевает на себя платье калик и идет на свадебный пир «играть в свой гудок».

Калики перехожие, налагая на себя обет воздержания и целомудрия, были людьми искренней веры и благочестия. В кружке калик соединялись представители народа, его богатыри с образованными, грамотными людьми Древней Руси. Калики совершали длинный и трудный





путь, как правило, к святым местам. В XII и последующих веках на Руси страсть к посещению святых мест была так сильна, что духовенство подчас останавливало иноков и мирских людей в их стремлении к паломничеству. Однако толпы благочестивых паломников неудержимо шли к святым местам, особенно к Иерусалиму, чтобы там, по словам былины,

Святой святыне помолитися,  
Господню гробу приложитися,  
Во Ердань-реке искупатися,  
Нетленной ризой утеретися.

Подвижников, совершивших длинный и трудный путь, встречало на родине не одно только любопытство, но и благоговейное уважение русских людей. По церковным уставам великих князей Владимира святого, Ярослава старого и Всеволода калики принадлежали к числу «церковных людей». На них смотрели как на людей избранных, угодивших Богу. Народная былина рассказывает, как атаман калик, отправившихся в Иерусалим, Касьян Михайлович, исцелил жену Владимира:

А и дунул духом святым своим  
На младу княгиню Апрексеевну...  
Оградил ее святой рукой.

Калики группировались вокруг церквей, пустынь, монастырей. Н. С. Тихонравов писал, что калики-миряне, ходившие со своей песней-стихом, прося святую милостыню, естественно, должны были находиться под влиянием «своего» монастыря, «своей» пустыни, под влиянием тех духовных лиц, которые вместе с ними «наряжались к святому граду Иерусалиму».

Древние калики-паломники распространяли и отреченные книги, накапливая и запоминая их во время своих хождений.

К числу древних отреченных книг, распространенных на Руси и подчас переносимых каликами, относились Палеи, соединявшие в себе, наряду с ветхозаветными книгами Библии, множество апокрифических сказаний. Апокрифы были соединены с библейским ветхозаветным текстом и порой давали ему своеобразную, достаточно свободную по содержанию интерпретацию. Все это, вместе взятое, и называлось Палея. Целые столетия сохраняла Палея свой высокий авторитет и донесла его неприкосновенным до XVII в. Еще в конце XVII в. опальный протопоп Аввакум ссылался на Толковую Палею как на Священное писание. Авторитет Палеи упал вместе с упадком древнерусской литературы и разложением древнерусского образа жизни.



Основная часть Палеи называлась Шестиднев – это рассказ о первых шести днях творения. Шестиднев представлял большой материал для богословско-символических толкований вопросов философско-богословского бытия, он содержал рассказы о бытии неба и земли, о «бытии человечьем».

В древнерусской литературе различались Толковая Палея и Палея краткая (историческая). Толковая Палея может быть названа полемическим произведением, так как она была написана для оправдания Нового Завета и для доказательства его превосходства над Ветхим. В Толковом Палее дается не просто изложение ветхозаветных событий, но через все книги проходит сопоставление ветхозаветных событий с новозаветными, с ветхозаветными предсказаниями о Христе, Богородице и новозаветной историей. Исследователи полагали, что Толковая Палея была написана славянами по материалам греческим и славянским. Палея краткая содержит библейско-исторический материал. Палея историческая, несомненно, повлияла на произведения русского народного творчества. Так, одна из русских легенд рассказывает о «великом грешнике», который сотворил тяжкий грех с родной матерью, сестрою и кумою для того только, чтобы достать клад. Этот великий грешник (имя его не названо в легенде), совершив преступление, уходит из дома. «Вдруг поднялся ветер, изба вспыхнула и в одну минуту сгорела вместе с его матерью и сестрою». Грешник идет каяться к пустыннику, который сажает в землю три головешки и велит поливать их водою, ползая на коленях за ней к озеру, лежащему под горой. Головешки начинают зеленеть<sup>3</sup>. Эта легенда не более как пересказ апокрифа исторической Палеи о покаянии библейского Лота.

Содержание отреченной литературы не ограничивалось религиозно-церковной тематикой. Отреченные книги имели своим содержанием результаты длительных наблюдений над природой. Большой интерес представляют отрывки по астрологии, заметки о метеорологических приметах. Эти сборники носили названия «Громник», «Звездочет», «Шестокрыл» и т. п. Видное место занимали в них описания эпидемий, а также сведения о здоровье, болезни и смерти человека, т. е. о тех явлениях и событиях, которые не переставали волновать человека с глубокой древности. Заметки о болезнях человека обычно выступали в апокрифах не самостоятельно, а соподчиненно, в связи с какими-либо явлениями природы (гром, молния) или стихийными бедствиями (наводнения, неурожай, мор животных). Отреченные книги такого содержания представляли собой исторические памятники, они были важны фактами упоминания явлений и событий, дат, сезонов года, территорий,

<sup>3</sup> Тихонравов Н. С. Отреченные книги Древней Руси // Соч. М., 1898. Т.1. С. 231.



зон Древней Руси. В самом деле, «сухотная болезнь» (чахотка), частая смертность детей из-за «воспы», настойчиво упоминавшиеся в отреченных книгах, потому так прочно и были закреплены в памяти народа, что составляли в ту эпоху самую жгучую и неразрешимую проблему в жизни русских людей.

Представляя закономерное явление в культуре русского народа, медицина очень рано нашла отражение не только в устном народном творчестве, но и в письменности, в том числе отреченной, запрещенной. В отреченных книгах воскрешается весь медико-санитарный быт наших предков. Тут картины заболеваний взрослых людей и на пахоте, и в лесу во время охоты на диких зверей, и детей в момент их невинных забав на улице. В отреченных книгах мы видим перед собой санитарно-бытовую обстановку родов, свадебных и похоронных процессий. Повальные падежи домашних животных выступают как большое народное несчастье, из отреченной письменности узнаем, что волков на юге России было так много и укусы их были так часты, что это вызывало повальное бешенство у людей. В одной из отреченных книг «О часах добрых и злых» имеется расписание лечебных и профилактических кровопусканий со всеми мельчайшими деталями.

Первоначальными собирателями и хранителями этой информации могли быть жрецы-волхвы, летописные свидетельства о которых относятся к 912 г. Защищая старую языческую религию, волхвы явились силой, обреченной на гибель в ходе исторического развития. С другой стороны, языческое жречество как особая группа Древней Руси, вооруженная запасом положительных знаний о природе, не могла не оставить глубокого следа в культуре древнерусского человека. Волхвы, занимаясь врачеванием, пользовались книгами и сами были их составителями, авторами. Они, несомненно, приносили конкретную и разностороннюю помощь больным, иначе к ним не тяготели бы народные массы, о чем часто сокрушалось православное духовенство.

Волхвы были обладателями богатых практических знаний во многих областях современной им жизни. Наблюдая за атмосферными и астрономическими явлениями, учитывая влияние их на урожайность хлебов, они давали народу полезные советы в вопросах земледелия. Рязанская летопись (1280) писала, что волхв – это «вещец», т. е. знаток, потому что он «звездочетец». Волхвы не только обладали опытом народного врачевания, они имели большой запас сведений, знаний о травах, минералах и органических веществах применительно к повседневным потребностям жизни русского народа. Эти знания передавались от поколения к поколению как в устных преданиях, так и через письменность. Вот почему многие русские рукописные лечебники, травники несли в себе эти древнерусские традиции по накоплению и передаче вра-



чебных знаний и никогда не отличались тематической узостью. Как правило, они вмещали в себя запас самых разносторонних сведений о человеке, внешней природе, ремеслах, торговле, промыслах, земледелии, охоте, животноводстве.

С XI в. на Руси стали известными такие отреченные литературные произведения, в которых естественнонаучной теме было подчинено все содержание или, что было гораздо чаще, только его часть, выступавшая на положении соподчиненной. К первой категории письменности может быть отнесен «Физиолог», ко второй – «Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского». Оба эти произведения переводные. «Физиолог» известен русскому читателю уже с XI в., он представляет собой сборник сведений о зверях и птицах, а также содержит перечисление минералов. Вскоре после появления на Руси «Физиолог» под руками русских переводчиков и переписчиков изменил свой первоначальный облик. В нем почти не осталось названий животных и растений, свойственных жаркому климату родины «Физиолога». Их место заняли представители северной и умеренной полосы: соболь, белка, рысь. Применительно к северному климату переданы повадки многих птиц. Природоведческие элементы «Физиолога» стали входить в состав древнерусских «врачевских» книг. Пчелы, «мравни», рыбы, камни, растения в старинных лечебниках рассматривались прежде всего с точки зрения пригодности их для врачевания человеческих недугов с нередкой ссылкой на «Физиолога». Русские переводчики древнейшего оригинала «Физиолога» особо подметили именно этот «врачевский» характер его содержания. В одном из списков «Физиолога» из собраний Вяземского сказано, что когда древние христианские правители увидели увлечение людей «физиологом» как книгой именно врачебной, то описки «Физиолога» стали уничтожать, и «оттого сии книги погибоша многими леты».

Совсем иное значение для истории естествознания и медицины у русского народа приобрел «Шестоднев». Наряду с заимствованиями у Аристотеля, Гиппократ и Галена составитель «Шестоднева» снабдил свою книгу большой серией зарисовок конкретных и реальных отношений, имевших место в природе, мире растений, животных и человека. Медико-биологический раздел «Шестоднева» очень разнообразен. Тут встречаются и описания «топлиц» (естественных минеральных источников) с указанием их лечебных свойств, и подробные рассказы о металлической ртути, многих минералах, употреблявшихся при некоторых болезнях. Многосторонне описаны такие растения, как аконит, мандрагора, белена, опий. При этом токсическое действие некоторых растений иногда разбирается отдельно в отношении человека и животных. Но основная источниковедческая роль «Шестоднева» состоит в том, что через него проникли на Русь от времен античного мира анатомо-





физиологические сведения о человеке. Разумеется, анатомия и физиология «Шестоднева» крайне ограничены, не проверены опытом в процессе анатомических вскрытий, не подтверждены экспериментальными наблюдениями над функциями живого организма.

«Шестоднев» ставил своей задачей прославление творца и поэтому избирательно останавливался на тех анатомических понятиях, которые считались наиболее подходящими для иллюстрации основной идеи – прославления Бога. Так, описанию прежде всего подвергается голова, потому что она «седалище ума», а «ум – князь царем есть», в то время как тело всего лишь «воин есть». Такие анатомические системы, как мочеполовая, и даже конечности обойдены в «Шестодневе», пищеварительный тракт удостоен упоминания лишь в верхнем отрезке (рот, глотка, пищевод). В книге нет никакого намека на описание кожи, мышц, связок, суставов и совсем не упомянуты выделения человеческого тела (моча, слюна, пот). Все это не было достойным для прославления творца.

И тем не менее некоторые из описаний строения человеческого тела не лишены интереса. Части мозга в «Шестодневе» названы долями (удолии), к одной из «удолий» отнесен мозжечок (приглавица). Высказывалась мысль, что мозг является местом пребывания ума. Значительное внимание «Шестоднев» уделяет также сердцу. Сердце, по «Шестодневу», занимает середину грудной клетки (торак), однако «преклоняется паче на левую страну». Своей устойчивостью сердце обязано легким, которые, обнимая, поддерживают его. «Шестоднев» описывает и внутреннее строение сердца. Как видим, в результате ознакомления с «Шестодневом» древнерусский читатель снабжался неплохой для своего времени информацией, близкой к истине. По существу, это была анатомия и физиология времен Аристотеля и Галена, идеи которых продолжали господствовать в то время в Византии, в странах Арабского Востока и среди врачей средневековой Европы.

Книга «Шестоднев» стала известна на Руси с 1263 г., а может быть, и еще раньше. Она пользовалась огромной популярностью. Ссылки на «Шестоднев» можно обнаружить во многих сочинениях древнерусских летописцев и проповедников. «Шестоднев» был одной из самых любимых книг русских читателей, его всегда можно было найти на книжных полках монастырских и частных библиотек. По «Шестодневу» дьячки обучали грамоте, как по Псалтырю.

Помимо переводной естественнонаучной и медико-биологической литературы, на Руси издавна существовали медицинские записи типа травников, зелейников, врачебников, составлявшихся на славянском языке авторами из среды братских славянских народов или самими русскими людьми. Возникновение этих медицинских записей могло быть обусловлено наличием местных представлений в области врачевания,



которые зарождались и развивались у русского народа издревле и в дописьменный период хранились и передавались потомству в виде устных преданий, а с появлением грамотности, возникшей на Руси еще в дохристианский период, стали запечатлеваться в письменном виде. Так, В. М. Флоринским был описан русский летописный лечебник, в заголовке которого стоял 1306 г. Некоторые авторы, в частности Н. С. Тихонравов, считают, что русские медицинские статьи можно отнести ко времени «Изборника» князя Святослава.

Выяснению вопросов о времени возникновения древнерусских лечебников помогает анализ содержания оригинального вида древнерусской письменности – азбуковников, представляющих собой словари иностранных слов. Литературной особенностью азбуковников является наличие в них заметок с указанием на источник, который послужил основанием для толкования того или иного слова, понятия. При этом нередко приводились ссылки на медицинские книги, а иногда целые цитаты из них.

Включение в памятники древнерусской письменности медико-биологических отрывков, восходивших к очень отдаленному времени жизни русского народа, нельзя считать случайностью. Медицинская письменность существовала в ранний период жизни древнерусского общества. Позднее, в XIV–XV вв., в эпоху объединения русских земель вокруг Москвы, медицинская письменность на Руси характеризуется отделением «врачевских» традиций от византийских шаблонов и накоплением национального опыта лечения болезней и их предупреждения. В летописях появляются указания о необходимости «сбора недужных» со всего государства и помещения их в специально устроенные больницы, где бы они могли «упокоеваться», получать разнообразное лечение и питание. Больницы в основном открывались при монастырях. Так, построенная в XIV в. больница (в 71 км к северу от Москвы, в Троице-Сергиевом посаде) впоследствии стала образцом монастырского больничного уклада. Правительственная власть следила за «безбедным» существованием больниц и особенно широко использовала их в военное время для лечения больных и раненых воинов. В это время и происходит значительный прирост медицинской письменности. Наряду с русскими лечебниками, травниками, зелейниками распространяются такие книги, как «Аристотелевы врата, или Тайная тайных».

Появление этих книг на русской почве было связано с так называемой «ересью жидовствующих» – религиозным движением, которое отрицало некоторые каноны церкви православных. История этой ереси еще недостаточно изучена, однако установлено, что она не была явлением наносным, привнесенным извне, а представляла специфическое движение на русской почве, имевшее прочные корни в русской жизни.



Зародившись в Киеве, ересь распространилась в XV столетии в наиболее развитых торговых городах – в Пскове и особенно в Новгороде Великом, позднее ересь проникла в Москву. Облекаясь лишь внешне в религиозно-богословские покровы, ересь носила характер широкого общественного движения против существующего строя.

Значение этой ереси для отечественной естественнонаучной мысли спорно. Выступая с критикой религиозных устоев, еретики обнаруживали пытливость в других областях интеллектуальной жизни. Их оппозиционное отношение к церкви вытекало в известной мере из тех представлений, которые складывались у них об окружающей природе. Еретики с большим уважением относились к астрологии, содержащей элементы математики, физики, космографии, геометрии. В большом ходу у них были такие книги, как «Учение Луннику», и в особенности «Шестокрыл» – астрономические таблицы, по которым предсказывались небесные явления, человеческие судьбы, наступление эпидемий и эпизоотии. Книгой, пользовавшейся наибольшей популярностью у жидовствующих, была рукопись «Аристотелевы врата, или Тайная тайных». Это сочинение не принадлежит перу Аристотеля, оно было создано арабами, затем, попав в Европу, переработано средневековыми схоластами, после чего завезено в русские земли. В сочинении делалась попытка объяснить некоторые частные вопросы естествознания, говорилось о «силе» трав, камней, животных. Некоторые главы касались эмбриологии. В рукописи помещена единственная в древнерусской медицине этого периода сводка диагностических приемов и объяснений результатов исследования того или иного заболевания. Последовательно излагается, как надо подвергать наружному осмотру все тело, какими приемами исследовать глаза, кожу, руки, ноги, брюшную стенку, определять подвижность суставов во время ходьбы, бега, устанавливать умственные способности больного путем разговора с ним. Знакомясь с рукописью, читатель получал сведения о лечении болезней печени, селезенки, желудка, геморроя.

В рукописи проведен серьезный разбор требований к личности врача, сделана попытка анализа мнений по этому вопросу Галена, Гипократа, Альманзора, Моисея Египетского и других светил врачевания. В рукописи имеется небольшое философское дополнение, озаглавленное «Сказание о еллинском философе о премудром Аристотеле», идеи которого перекликаются с мыслями самой рукописи, речь идет о значении наук для врачевателя, об этическом облике врачевателя и даже о его одежде. Спрашивается, что такое «неученый человек», и дается ответ:



«Это мертвецъ, ибо не требует от живого ничто же и не приобщается совету ученого»<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что «Аристотелевы врата» были запрещены Стоглавым собором (1551 г.), рукопись пользовалась большим спросом у русских читателей. «Аристотелевы врата» явились литературным памятником, знакомящим русского читателя с элементами «теории» медицины.

Во второй половине XVI в. значительно расширяется кругозор культурных деятелей Руси, возрастает интерес к технике, знаниям. В этот период появляется и несколько видов литературы химико-фармацевтического характера. Наиболее популярными были сборники под названием «Вертоград» и «Сказание о пропущении вод». Анализ этих сборников позволяет квалифицировать их как медицинские энциклопедии того времени, поскольку в них, наряду с описаниями различных растений и минералов, давалось большое количество сведений по лечению всех известных тогда болезней, причем в рецептах указывались растения, минералы, продукты животного происхождения как средства терапии.

«Вертоград» означает «сад», «цветник», «огород»; это название соответствовало также основному содержанию «Вертограда» – описанию лекарственной ботаники. Возникновение древнерусских «Вертоградов» тесно связано с историей их появления в Западной Европе, где они были широко распространены в период средневековья. До изобретения книгопечатания «Вертограды» под названием «Сад здоровья» имели широкое распространение в Италии, Германии, Франции, Нидерландах в виде анонимных рукописей. В допечатный период европейские «Сады здоровья» носили характер народных медицинских сборников. Одним из излюбленных средств лечения, упоминавшихся русскими «Вертоградами», были известь, поташ, зола. Зольным щелоком обмывались гнойные раны, поташ и известь применялись при ожогах тела. И эта связь понятна, если учитывать, что поташный промысел был широко развит на Руси. Примечательно, что главы «Вертоградов» содержали много русских национальных мотивов.

Совершенно иной характер имело «Сказание о пропущении вод», рассчитанное на образованных «пропущенников» – аптекарей. Эти люди занимались лечением с употреблением «пропущенной» воды, получавшейся простым кипячением ее с различными целебными травами. Оригинал для древнерусских рукописей «Сказания о пропущении вод» послужила книга немецкого автора Иеронима Брауншвейгского «Новая дистиллированная вода». Это химико-фармацевтическое произ-

<sup>4</sup> Цит. по: Сперанский М. Н. Из истории отреченных книг. СПб., 1908. С. 43.





ведение, снабженное большим количеством малоизвестных рисунков, стало предметом удивления тогдашнего «ученого мира». Достигла эта книга и Руси, где подверглась значительным изменениям. Переработка книги состояла в том, что она максимально была приспособлена к русским условиям: описывается специфика русских лечебных трав, птиц, распространение которых характерно для северорусской полосы. Книга написана живым разговорным языком с использованием псковско-новгородского диалекта. Предполагается, что с севера из Пскова и Новгорода эта книга попала в Москву. Л. В. Змеев, исследователь древнерусских врачебных книг, признавал, что, несмотря на научность «Сказаний о пропущении вод», в этих книгах много русского творчества<sup>5</sup>.

Особенности социально-экономического и политического развития Русского государства в XVII в. определили в известной мере и культурное развитие страны: увеличилось количество грамотных людей, возрос спрос на книги. Была расширена деятельность печатного двора, в середине XVII в. на нем работало 165 опытных мастеров печатного дела. При царском дворе у наиболее образованных представителей придворной знати были большие библиотеки на русском, латинском, польском языках. Появились книги, предназначенные для практических целей: о ратном строе, по географии, древней истории, справочники по солеварению, составлению красок и чернил, по садоводству, педагогике, ветеринарии, коневодству. Наряду с книгами московской печати на столичном рынке продавались книги, напечатанные на Украине. Значительную роль в просветительном движении играли украинцы и белорусы, чему содействовало великое историческое событие – воссоединение Украины с Россией.

Русские люди усваивали и иностранный опыт – приглашались иноземные мастера, и русские ученики, воспринимая знания у приглашенных, соединяли их с собственным опытом и нередко превосходили своих учителей, например, в архитектуре, обработке металлов, живописи и др. Приглашались учителя и для обучения иностранным языкам, такое обучение имело в первую очередь чисто практическое значение (в торговых операциях, при дипломатических связях с другими государствами). Однако в целом это значительно повышало культурный уровень. Правда, изучением иностранных языков занимались представители социальных верхов, а также приказные дьяки, подьячие. Все эти знания приобретались преимущественно посредством самообразования и домашнего обучения.

Рост умственных запросов, стремление к знанию привилегированных классов и посадского населения настойчиво ставили вопрос о

---

<sup>5</sup> Змеев В. Я. Русские врачебники. СПб., 1896. С. 264.



школах, особенно в Москве. На этом пути была проявлена частная инициатива. Так, близкий к царю Алексею Михайловичу просвещенный боярин Ф. М. Ртищев в 40-х гг. XVII в. пригласил ученых монахов из Киева и организовал школу при Спасо-Преображенском монастыре. В 1667 г. была создана, по инициативе прихожан одной из церквей Москвы, подобная же школа в Китай-городе, в 1685 г. упоминается школа «для учения детям в Боровске»<sup>6</sup>.

## **2.2. Русская публицистика XVI в. как отражение основных проблем развития Руси**

В XV–XVI вв. русская литература идет по пути «обобщающих литературных произведений», которые имели целью централизацию русской культуры, – создаются великие «Четьи-Минеи» (ежемесячные чтения) митрополита Макария, сборники древнерусской церковной литературы; «Четьи-Минеи» были самыми популярными, в них расположены по месяцам и числам жития святых, даны объяснения церковных праздников, религиозные поучения.

На церковном соборе, созванном Иваном IV в Москве в 1551 г., были изложены и сформулированы сто постановлений, отсюда и название собора Стоглавый, а сами постановления получили название «Стоглав». Решения собора, изложенные в «Стоглаве», укрепляли церковь, делали ее прочной опорой самодержавия. «Стоглав» унифицировал церковные культы и обряды. «Стоглав», иначе «Царские вопросы и соборные ответы о многоразличных церковных чинах», содержит постановления о церковном строе и быте, а также связанные с церковным правом нормы государственного, судебного, уголовного и семейного права. «Стоглав» является ценным источником для изучения быта русского общества XVI в.

Обобщающим памятником нравоучительной литературы XVI в. был «Домострой» – свод правил общественного, религиозного и особенно семейно-бытового поведения, охватывающих все стороны жизни русской семьи. Глава семьи, по «Домострою», является неограниченным владыкой домочадцев, в основе «Домостроя» лежат поучения «от отца к сыну», известные на Руси еще со времени Владимира Мономаха («Пучение Владимира Мономаха» – XI в.).

«Домострой» стремился регламентировать личные отношения между людьми, регламентация эта освящалась властью Бога и шла сверху вниз, начиная с государя и постепенно изливаясь на самые сокровенные стороны человеческой жизни, подчиняя их себе. В «Домо-

<sup>6</sup> Очерки истории СССР. Период феодализма XVII в. М., 1955. С. 565.



строе» нет действия, мир его замкнут ситуацией «дом», все вершится в доме, большое внимание уделяется пище и питью – указано более 135 кушаний разного рода. Перечисление кушаний скорее всего свидетельствует о том, что наши предки были рачительными хозяевами и все перечисляли, а точнее, исчисляли, дабы сохранять и сберегать. Также в «Домострое» дано и строгое тщательное перечисление одежды. Все это говорит о том, что дом должен быть полной чашей, а хозяин – домовитым, рачительным.

Большое внимание в «Домострое» уделено и воспитанию детей; правда, меры воспитания суровы, но ведь вся средневековая педагогика основана на телесных наказаниях, и здесь «Домострой» не оригинален. Рукою владыки дома, взявшего розгу, двигала не злоба, а идея наказания за самый плохой поступок – лень, безделье.

Наряду с такими произведениями, как «Четьи-Минеи», «Стоглав», «Домострой», призванными поучать, регламентировать и направлять жизнь русского человека, начинает бурно развиваться публицистика, публицистическая литература. Публицистика – это вид литературы, посвященный злободневным общественно-политическим вопросам. Такими вопросами в XVI в. были вопросы государственного устройства, «доброго государя», облегчения жизни эксплуатируемых слоев населения, нравственные проблемы – правды, справедливости, совести, добра, зла.

Передовая публицистика этого периода отражала основные вопросы развития русского общества, способствовала укреплению, развитию, централизации Русского государства, выражала интересы передового класса того времени – дворянства. Русская публицистика ставила и осмысливала проблемы положения крепостного населения страны, активно вмешивалась в жизнь, боролась с остатками областной обособленности в культурной жизни страны.

Одним из видных публицистов того времени был Федор Карпов. Он пользовался при изложении своих идей традиционной русской литературной формой – посланиями. Идеи Карпова выражены в известном послании Карпова к митрополиту Даниилу и двух посланиях к Максиму Греку, последнего Карпов считал большим специалистом по вопросам богословия и при случае на него ссылался. В послании к митрополиту Даниилу Карпов ссылается на сочинения Аристотеля, книгу «Этика». Выясняя вопрос, «что является причиной гибели и разрушения государств и как предотвратить это разрушение», Карпов принимает положение Аристотеля, в котором последний утверждает, что государство губит плохое, безнравственное правление. Аристотель, таким образом, связывает политику с этикой, а этику – с политикой.

Карпов принимает такую постановку вопроса и развивает мысль дальше. Политика, считает он, начинается с введения верховного закона



общества, который имеет божественную сущность. Но рядом с понятием божественного закона у него неизменно присутствует «правда». Связывая «правду» и верховный, божественный закон, Карпов утверждает: «...долготерпение в людях без правды и закона общество разрушает»<sup>7</sup>.

В то же время, будучи защитником интересов дворянства, Карпов не выступал против смирения и угнетения неимущих классов. Как идеолог дворянства, он полагал недопустимым вмешательство церкви в светские, особенно государственные, дела. Он развивал мысль о подчинении церкви самодержавию. Позднее эта мысль найдет выражение в политике Петра Великого.

Осознавая необходимость социально-политических изменений, Карпов подвергал критике «хищников-бояр», отстаивал идеи гражданского монархического общества.

Следующее поколение публицистов формирует уже более конкретные планы перестройки общества и укрепления государства. Иван Пересветов, сочинения которого были очень популярны, отражает актуальные вопросы своего времени. Он показывает в своих работах реальную русскую действительность.

В 1549 г. Иван Пересветов передает царю Ивану IV два послания, в которых он изложил свою программу социального переустройства общества, однако ответа на них так и не получил. После этого он пишет «Большую челобитную» и вновь направляет ее царю, но и это обращение остается без внимания. Пересветов выступал за сильную, даже грозную власть царя («Сказание о царе Константине»), за ограничение власти крупной феодальной знати. По его убеждению, при «кротком» и «смирном» царе царство «оскудевает» и слава его «низится», когда же царь грозен и мудр, царство его «ширеет» и «имя его славно по всем землям». Такие рассуждения оправдывали жестокость и деспотизм самодержцев, что впоследствии проявится и в действиях Ивана Грозного. С другой стороны, Пересветов объяснял, что жестокость и гроза государства нужны не сами по себе, а для утверждения «правды» в государстве.

Только при помощи «правды», считал Пересветов, можно осуществить серьезные социальные и политические реформы. Развивая эту идею, он доходит до утверждений, что Бог не веру любит, а правду, а если правды нет, то и всего нет. Противопоставление веры и правды – это сугубо апокрифическая идея, выраженная в ряде апокрифов, в частности в апокрифе «Слово о правде и неправде», в котором автор выдвигает правду на первое место. Пересветов очень часто использует апокрифическую литературу. Так, явные следы апокрифической лите-

<sup>7</sup> Дружинин В. Г. Несколько неизвестных литературных памятников из сборника XVI в. // Летопись занятий археологической комиссии. Вып. 21. СПб., 1909. С. 109.





ратуры можно заметить в «Первой челобитной» царю Ивану IV. Влияние отреченных книг об Адаме проявляется у Пересветова, когда он возражает против порабощения Адама дьяволом. Господь Бог Адама изгнал из рая, ибо он заповедь Божию переступил. Дьявол искусил Адама и слово с него взял, что он будет навеки его рабом. Рабство у дьявола было тяжелое. Милосердный Господь извел Адама из ада страстию своей святою.

Апокриф «Слово об Адаме» привлек Пересветова тем, что в нем на языке народных понятий осуждено порабощение человека человеком, эта тема была созвучна его идеям, так же как и апокрифическая тема «правды». Тема «правды» развивается в апокрифах «Беседы трех святителей», «Голубиная книга» и др. Пересветов был явно знаком и с этими апокрифами.

Несомненно, от апокрифов идет у Пересветова сравнение воинов турецкого султана Магомета (т. е. иноверцев) с ангелами небесными.

Магомет-султан в публицистике Пересветова – иносказательный персонаж, олицетворяющий идею справедливого царя, он уничтожает в своем государстве рабовладение, преследует месть и чиновничество, ценит приближенных не по знатности, а по делам. «Все есмь дети Адамовы», – говорит он своим ратникам, выражая тем самым смелую мысль о равенстве людей на земле.

Наряду с обращением к идее правды и равенства, Пересветов рассматривает и идею мудрости, при этом он противопоставляет мудрость кротости. Главным авторитетом для Пересветова были «мудрые философы греческие». Велико для него значение книжной мудрости, книжного слова, веры в разум, в силу убеждения. Поскольку Пересветов знаком с отреченной литературой и обращается к ней, то для него характерным является использование народного языка, обращение к пословицам, поговоркам, притчам. Все это было свойственно передовой древнерусской литературе.

Среди публицистов XVI в. особенно выделяется Ермолай Еразм (священник, впоследствии монах). Перу Ермолая Еразма принадлежат труды, в которых своеобразно осмысливается проявление идеи троичности Бога, например «Книга о Троице», написанная под влиянием Толковой Палеи. Пользуясь мыслью Толковой Палеи об отражении троичности в природе, мыслитель усматривает троичность решительно во всем: «Первое – свет, второе – сумрак, третье – тьма. Первое – небо, второе – аер (воздух), третье – земля». По словам Еразма, человек тоже троечислен: «Первое – кровь, второе – румяньство, третье – теплота, первое – кости, второе – хрясть, третье – мозг, первое – сердце, второе – почьцы, третье – селезеница...». Ермолай Еразм не смущается, что у человека два глаза, он уверен, что существует третье невидимое умствен-



ное око, дающее силу зрения глазам. То же и с ушами: «Два слуха едино внимание имеют третьего ради невидимого душевного слуха» и т. д. Принцип троичности, по уверению Ермолая Еразма, господствует не только в человеке, но и во всем животном царстве: «И в зверехъ, и в скотахъ, и в птицахъ». Такое толкование соответствовало господствующему средневековому воззрению о полной подчиненности человека и всего бытия Богу. Написанная под влиянием Толковой Палеи «Книга о Троице» является своеобразным выражением идеи троичности. Ермолай Еразм как бы растворяет Бога в природе.

Произведения Ермолая Еразма являются свидетельством секуляризации русской литературы и, в частности, русской публицистики. За свои передовые для XVI столетия идеи Еразм подвергся гонению со стороны бояр, за протест против излишнего богатства и гордости вельмож называли Ермолая бесноватым в известных влиятельных придворных кругах. Ермолай вынужден был обратиться за защитой к самому царю, однако преследование Ермолая и клевета на него продолжались.

### **2.3. Сатира XVII в.**

#### **и становление национальной русской литературы**

XVII в. – это особое время в русской культуре, переходный период от средневековья к новому времени. Кроме того, этот век отмечен мощными народными восстаниями И. Болотникова и С. Разина, вступлением в Москву иноземцев, наконец, их изгнанием. Все эти события не могли не способствовать росту народного самосознания, дальнейшему развитию смеховой культуры, сатиры.

Сатирическая литература составляла значительную долю в литературном процессе XVII в. Основные идеи ее – развитие патриотических чувств, гнев и презрение к иноземным захватчикам, их приспешникам, а также обличение пороков людей, принадлежавших к классам власть имущих. Наклонность сатиры к рифмовой речи сближает ее с профессиональным стилем скоморохов. Тематика сатирической литературы касалась в основном наиболее уязвимых мест общественных отношений феодального общества.

В XVII в. впервые появляются такие сатирические литературные жанры, как сатирическая повесть, послание, челобитная, завещание, азбука. Сатира распространялась большей частью среди простого народа – ремесленников, мелких торговцев, плебейской части духовенства, приказных служащих и противостояла литературе официальной.

В демократической сатире находили отражение жалобы человека на свою долю, на неправду и угнетение, несправедливость общественных отношений. Д. С. Лихачев отмечал, что в сатире XVII в. «пароди-



руются только жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы... Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками»<sup>8</sup>. Так возникали пародийные сатирические жанры или «антижанры»: античелобитная, антислужба, антилечебник.

Ярким образцом литературы XVII в. является житийная литература, в которой наиболее отчетливо выражено индивидуальное начало. Характеризуя житийную литературу, Д. С. Лихачев подчеркивал: «Литература превращается в арену борьбы идей, а писатель становится личностью, со всей только ему присущей неповторимой творческой манерой». Среди житийной литературы особо выделяются сочинения лидера старообрядцев Аввакума, интересные тем, что он выступает как новатор в литературе, употребляет смелые, образные, яркие примеры в разговорной речи, а некоторые его высказывания прямо противоречат традиционному православию. «Традиционное житие с его стилистическими и тематическими шаблонами (он – А. М.) деформирует в полемически заостренную автобиографию, в повествование не о каком-то постороннем угоднике, а о себе самом. Старая русская литература до Аввакума ничего похожего на это не знала»<sup>9</sup>. Аввакум употребляет в своем «Житии» пословицы и поговорки: «Из моря напился, а крошкой подавился»; «У бабы волосы дологи, а ум короткий»; «Отольются медведю коровьи слезы»<sup>10</sup>.

Характерной особенностью «Жития» является тенденция представлять библейские персонажи в конкретно-бытовых формах человеческой жизни. Например, Бог у него – «старый чудотворец», существо «благодитное». По поводу мифического грехопадения Евы и Адама Аввакум пишет: «О миленькие, одеть было некому, ввел дьявол в беду, а сам в сторону. Лукавый хозяин накормил, напоил, да со двора спихнул»<sup>11</sup>.

Будучи религиозным консерватором, Аввакум выражал отжившие традиции, однако из «Жития» мы видим, как сама богатая и сложная жизнь повлияла на его содержание и форму. В нем отражается социальная действительность с ее противоречиями, бедами и несправедливостью.

В литературу начала XVIII в. проникает критическое отношение к нормам авторитетного средневекового мышления, чему в известной мере способствует то обстоятельство, что в этот период происходит

<sup>8</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 11.

<sup>9</sup> Гудзий Н. К. История русской литературы. М., 1966. С. 485.

<sup>10</sup> Хрестоматия по древнерусской литературе. М., 1973. С. 477-478.

<sup>11</sup> Там же. С. 477-478.



введение нового шрифта. Старый шрифт остался только для церковных книг, что выделило светскую гражданскую книгу, освободило науку от внешней символической подчиненности безусловному и принудительному авторитету религиозно-богословской догмы. В книжных записях исчезает мистический колорит – своеобразное церковное заклятие, которое писалось на книгах.

С XVIII в. начинается развитие новой русской литературы. Она становится особой сферой деятельности, поскольку ее связи с общественной жизнью усложняются, писатели по-новому постигают нормы прекрасного, их поиск набирает новую высоту.

Это связано с тем, что Московская Русь превращается в крупное государство мира – Российскую империю. Внутри России происходит укрепление дворянства как класса, развиваются внешнеторговые отношения. Вследствие реформ Петра увеличивается объем мануфактурного производства, особенно на Урале, где набирают силу за счет крепостного труда заводы Демидовых и государственные мануфактуры. По европейскому образцу преобразуются армия и флот. Благодаря укреплению армии и флота Петр I смог вернуть земли близ Ладожского озера и выйти на берега Балтийского моря. Все это оказало большое влияние на культуру, на становление русской национальной литературы. Россия, преодолевая отсталость, «мужала с гением Петра» (А. С. Пушкин). Страна быстро шла вперед.

Старые жанры в литературе уступают место новым, в частности таким, как приключенческая повесть, в которой прославляются энергия, ум, активность русских людей. Как результат раскрепощения чувств зарождается любовная лирика. На уровне развития языка прослеживается причудливая связь старых, архаических выражений с новыми словами. Была проделана большая работа по совершенствованию русского литературного языка.

Становление национальной литературы России явило имена Феофана Прокоповича, В. Татищева, М. Ломоносова, Г. Державина, А. Сумарокова, А. Радищева. И это не случайно. Широкое образование позволило этим выдающимся деятелям осмысленно подойти к построению литературы нового времени, опираясь при этом на многовековую русскую литературную традицию.

Ярким публицистом, церковным и государственным деятелем, сподвижником Петра был Феофан Прокопович. Вокруг него объединялись многие просвещенные люди того времени, сторонники новой культуры, члены «ученой дружины». Прокопович был ректором Киево-Могилянской академии, епископом Псковским, вице-президентом Священного Синода, архиепископом Новгородским.





Основные произведения Прокоповича – трагикомедия «Владимир» и «Слово о власти и чести церковной». Прокопович считал идеальной формой правления просвещенный абсолютизм, отстаивал веру в разум человека, людей ценил не по богатству, а по личным достоинствам. Эти идеи выразились в его произведении «Владимир».

Феофан Прокопович основательно повлиял на творчество Антиоха Кантемира, который выступил на поэтическом поприще уже после смерти Петра. Поэт не мог равнодушно взирать на то, как разрушаются начатые Петром преобразования. Вот почему он отвергает любовную лирику, очень модную в те годы, обращаясь к сатире. Он печалится и бичует «злонравных дворян», принижающих значение человеческого разума. Язвительный и печальный смех Кантемира временами был даже скорбным: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Кантемир явился родоначальником обличительной линии в русской литературе.

Типичным просветителем XVIII столетия, членом «ученой дружины» выступает Василий Татищев. В отличие от Феофана Прокоповича и Антиоха Кантемира Татищев более тяготел к философским воззрениям, он утверждал, что человек состоит из двух «свойств»: души и тела. Основываясь на учении о природе души, мыслитель доказывает ее бессмертие: «Свойство души есть дух, неимущий никакого тела или частей, душа, следовательно, нераздельна, то и бессмертна»<sup>12</sup>. Учение о нравственности опирается у него не на предписания религии, а на «закон естественный, который нам при сотворении Адама всем в сердцах наших вкоренен... Основание же естественного закона: еже любить себя самого с разумом... ибо от любви разумной к себе все добродетели происходят, а от любви же неразумной или самолюбия все злодеяния рождаются»<sup>13</sup>. В этой попытке обосновать свое учение о нравственности путем разумной любви к себе Татищев выступает типичным представителем XVIII столетия. Впрочем, с этой стороны просветители XVIII в. ничем не отличаются от просветителей других эпох. Сократ, как его изображает Ксенофонт, тоже основывал нравственность на разумном эгоизме. И так же поступали наши просветители XIX в. – Чернышевский, Добролюбов, Писарев.

Своеобразно было отношение Татищева к церкви: он уважал права религии, но защищал область «телесной» философии от богословских вторжений. Как писал Плеханов, он вообще был мало расположен к духовенству. «Влияние этого сословия на ход общественного развития представлялось ему скорее вредным, нежели полезным»<sup>14</sup>. В одном из фрагментов «Разговора», оспаривая мнение, что наука подрывает веру,

<sup>12</sup> Татищев В. Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ. СПб., 1733. С. 7.

<sup>13</sup> Там же. С. 76.

<sup>14</sup> Плеханов В. Г. Из «истории русской общественной мысли». М., 1973. С. 102.



Татищев говорит, что защищать духовенство могут «только невежды и неведущие, в чем истинная философия состоит» или же «злоковарные некоторые церковнослужители», в интересах своего сословия стремящиеся к тому, чтобы народ был неучтенный и чтобы «слепо и раболепно их рассказам и повелениям верили».

Формулируя главную причину исторического движения, Татищев утверждает, что движение это осуществляется «просвещением ума». Но что такое «просвещение ума»? Накопление и распространение знаний. А что такое знание? На этот вопрос русский просветитель отвечал не вполне так, как на него отвечали французские просветители. Они относились к религии отрицательно. Поэтому религиозные представления не имели в их глазах ничего общего с научными понятиями. Успехи Просвещения должны были, по их словам, расшатать религиозную веру и сузить ее область. Не так смотрел на это Татищев. В его философии истории важное место отводится развитию религиозных представлений как средства просвещения.

Однако несмотря на уступку религии, особенно в своем «Завещании сыну», Татищев как лидер просветительства, враг церкви имел много недоброжелателей, особенно среди представителей духовенства, и даже неоднократно получал предупреждения от Феофана Прокоповича, в частности, после изложения своего светского понимания библейской «Песни Песней». За свою «афеистическую» деятельность Татищев даже получил замечание от царя Петра. Петр осудил вольнодумство Татищева, сказав: «Не соблазняй верующих честных душ, не заводи вольнодумства, пагубного благоустройству. Не на тот конец старался я тебя выучить, чтобы ты был врагом общества и церкви».

В целом литературно-философское наследие «ученой дружины» свидетельствует о наличии во взглядах ее представителей общих и ярко выраженных черт, характерных именно для ранних стадий просветительской идеологии. Такими чертами были веротерпимость, «просвещенный абсолютизм», деизм, гуманизм; защищая и пропагандируя научные открытия, деятели «ученой дружины» объективно наносили удар по монополии церкви в области духовной жизни общества, расчищая путь естествознанию. Признавая принцип познаваемости созданного Богом, но существующего вне нас вещественного мира, они указывали на значение научного эксперимента. Представители «ученой дружины» оказали влияние на формирование гения первого русского академика М. Ломоносова.

По характеристике А. С. Пушкина, соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенною силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения. Жажда науки была сильнейшею страстию сей души. Историк, ритор, механик, химик, минеролог, художник и стихотворец,



он все испытал и во все проник. То же выделяет в Ломоносове и Гоголь. Для него Ломоносов – исполненный страстей поэт, ученый, гражданин – все сразу.

Эта особенность таланта Ломоносова выразилась и в его литературной деятельности. Его поэзия была пронизана естественнонаучными мотивами, мыслями и догадками, а научная проза Ломоносова являлась классическим примером художественной прозы. Главный же подвиг Ломоносова в области художественной культуры состоит в его поэтическом творчестве и преобразовании русского языка.

Как великого человека Ломоносова отличали нравственная выскательность («Я спрашивал и испытал свою совесть»), твердость в принципах («За то терплю, что стараюсь защитить труды Петра Великого, чтобы выучились россияне, чтобы показали свое достоинство»), честность и прямота («Говорю, как думаю, а не как кошки, которые спереди лизнут, а сзади царапают»; «Никогда по чистой моей совести не останусь лживым человеком»). Такую черту величия Ломоносова, как участливость, А. С. Пушкин определял словами «деятельно сострадателен», об этом свидетельствует, в частности, забота о семействе Рихмана, коллеги Ломоносова, погибшего во время опыта. Широко известны настоятельные обращения Ломоносова в инстанции с просьбой обеспечить положение крестьян и мастеровых, работавших на мозаичной фабрике. На протяжении всей жизни Ломоносов стремился поддерживать молодые таланты, принимал горячее участие во всем, что касалось воспитания молодежи, вплоть до снабжения учащихся книгами, пищей, одеждой, хорошим жильем. Он полагал, что «для обучения гимназистов следует, во-первых, наблюдать главным образом за тем, чтобы не отягощать и не приводить в замешательство различных способностей», «а в субботу после обеда до начала всенощной им должно ходить на танцы, однако же без принуждения, только тем, у кого к этому есть охота»<sup>14</sup>. В конце жизни Ломоносов записал в наброске беседы с Екатериной II: «Я не тужу о смерти, пожил, потерпел и знаю, что обо мне дети отечества пожалеют»<sup>15</sup>.

Традиции русской национальной литературы, связанной в основном с интересами дворянства, выражал Александр Петрович Сумароков. Он вошел в русскую культуру как обличитель тирании монархов, гражданин, патриот и пропагандист «добродетели», основанной на просвещении. Сумароков явился родоначальником русской драмы, значительным его вкладом в развитие русской литературы стали басни и сатиры. В своих произведениях Сумароков высвечивал и развивал обще-

<sup>14</sup> Ломоносов М. Избранная проза. М., 1986. С. 16.

<sup>15</sup> Там же. С. 17.



национальные проблемы политики, культуры, гражданского быта, выступал за просвещенную монархию, что особенно резко прозвучало в его трагедии «Димитрий Самозванец». В трагедии использован исторический сюжет: незаконный захват царского престола самозванцем, однако в подтексте писатель адресует осуждение самозванца и Екатерины II, которая взшла на престол в результате убийства своего мужа императора Петра III. В целом у него получился как бы обобщенный образ тирана на троне, тирана, который заявляет:

Я к ужасу привык, злодейством разъярен.  
Наполнен варварством и кровью обагрен.

В басенном жанре Сумарокова – маленьких пьесках нравоучительного содержания – отражаются не просто неурядицы человеческого бытия, отрицательные людские качества, но и общественные пороки, например:

Когда-то Голуби уговорились  
Избрати Коршуна царем,  
Надежду утвердив на нем,  
И покорились.  
Уж нет убежища среди им оных мест,  
Он на день Голубей десятка по два ест.  
(«Голуби и Коршун»).

Так Сумароков осуществлял развитие новых жанров русской национальной литературы.

С периодом 60–70-х гг. XVIII в. связано творчество крупнейшего русского «барда» Гаврилы Романовича Державина. В отличие от Сумарокова Державин не находился в оппозиции к тирании. Поэт призывал лишь к соблюдению законов, честному отношению государей к своему долгу, уважению человека, в том числе и неимущих. Но осуществить все это в рамках монархии было невозможно, и отсюда гражданская позиция поэта оказывалась двойственной и противоречивой. С одной стороны, он высоким слогом хвалебно-торжественно обращался к монархам, с другой – выражал свою гражданственность стилем сатиры:

Где чертог найду я правды?  
Где увижу солнца в тьме?  
Покажи мне те ограды  
Хоть близ трона в вышине,  
Чтоб где правду допускали  
И любили бы ее...

Противоречивость творчества Державина, соединение в содержании и слогe «высокого» с «низким» способствовали тому, что им широко





ко использовались такие народные выражения, как: «Все, братцы, в свете трын-трава» или «С тобой я в чистых дураках» и т. д. Однако, как замечал В. Г. Белинский, в лице Державина русская национальная поэзия сделала шаг вперед, именно Державин придал ей русский национальный колорит.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Какими отличительными чертами обладала древнерусская литература?
2. Какую культурную функцию выполняли на Руси калики?
3. Что такое «отреченная» литература?
4. Как сформировалась естественно-научная литература, какова ее роль в культурной жизни русского общества.
5. Покажите, действительно ли в русской публицистике отражались основные проблемы развития Руси.
6. Какие проблемы являются характерными для русской сатиры?
7. Какие жанры появляются в новой Русской литературе XVIII в.?



## Глава 3

# ТРАДИЦИИ РАЗВИТИЯ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

### 3.1. Философское знание в древнерусской культуре

В период раннего средневековья в XI–XII вв. зарождавшаяся русская философская традиция уходила корнями к народной культуре, к античной философской традиции и культурному наследию богомилов. Это был период такого развития философской мысли, о котором Гегель говорил, что философская мысль в своем зачаточном состоянии выражалась в пословицах, поговорках, народной мудрости.

Для этого же периода развития философской мысли была свойственна органичная связь философии с религией. На возможность существования философии в рамках религии обращал внимание К. Маркс: «...подобно тому, как философия начала вырабатываться в пределах религиозной формы сознания ... и по своему положительному содержанию сама движется еще только в этой идеализированной, переведенной на язык мыслей религиозной сфере»<sup>16</sup>.

Познакомиться с этими зарождающимися философскими знаниями возможно было путем «...вычленения из единого мировоззренческого комплекса эпохи совокупности положений, сохраняющих тогдашнюю богословскую форму, но внутренне подразумевающих определенное по критериям современного понимания предмета истории философии философского содержания, т. е. совокупность положений не нашедших еще своего выражения на собственно философском понятийно-логическом языке (их Гегель называл философемами)»<sup>17</sup>.

Так, исходя из предложенных принципов, мы попытаемся увидеть философемы в сочинениях тех религиозных мыслителей, которые себя философами не считали.

Речь может идти о сочинениях первого русского митрополита Илариона (сер. IX в.), работы которого, помимо сугубо богословских проблем, содержали философемы, общественно-политические вопросы, были проникнуты духом патриотизма и величия русских. Иларион полагал, что историю Руси надо начинать не с принятия христианства, а с деятельности великих русских князей Олега, Игоря, Святослава, их сподвижников и воинов.

<sup>16</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т.26. Ч 1. С.23.

<sup>17</sup> Пустарников В. Ф. Проблема познания в философской мысли Киевской Руси // Становление философской мысли в Киевской Руси. М., 1984. С.14-15.



В своем сочинении «Слово о законе и благодати» Илларион не осуждает язычество, а признает его близким христианству и объявляет языческие народы подлинными восприемниками христианства. Он уделяет много внимания вопросу о чистоте христианской веры, однако полагает, что чистота немыслима без прочной великокняжеской власти, церковь должна служить великокняжеской власти, государству. Илларион осмысливал понятие свободы, при этом он исходил из того, что евангельская благодать,<sup>18</sup> отвергая ветхозаветный «закон», прокламирует свободу. Исследователь древнерусской культуры и философии А. Замалеев обращает на это обстоятельство внимание: «В контексте сложных и острых взаимоотношений Руси с Константинополем такое осмысление христианской доктрины приобретало конкретное политическое значение, выдвигало на первый план независимость и самобытность Киевской державы»<sup>19</sup>. Ценность суждения Иллариона, прокомментированная Замалеевым, состояла также и в том, что среди людей нет избранных, как утверждал иудейский «закон», а есть равные, есть те, которые еще остаются в сетях рабства, и есть те, которые познали истину, стали новыми людьми, обрели новые идеи о назначении и ценности человека.

В теологической форме Илларион ставит проблему познания, эксплицируя ее как богопознание. Однако объективно Илларион защищает рационалистический, в рамках теологии, взгляд на самостоятельный характер познавательных способностей человеческого разума, в отличие от широко распространенной в раннем и преобладающей в позднем православии тенденции растворять разум в душе... Также рационалистической являлась мысль о возможности познания разумом бытия Божия, помимо откровения.

Как видим, за богословской фразеологией ясно проступает постановка философских вопросов и намечается тенденция их решения с позиций рационализма.

Развитие древнерусской философской мысли связано также с «Поучением» Владимира Мономаха. Владимир Мономах во многом стоит на точке зрения язычества. Само божество у него слито с природой, неотделимо от нее, он во многом стимулирует интерес книжников к античной традиции, к натурфилософии древних греков. Мономах в своих рассуждениях утверждает необходимость познания, игнорирует подчас христианский индивидуализм с его установкой на личное спасение. Идее личного спасения он противопоставляет идею общепольного

<sup>18</sup> Замалеев А. Ф. К вопросу о становлении и развитии философской мысли Киевской Руси.

<sup>19</sup> Проблема познания в философской мысли Киевской Руси // Становление философской мысли в Киевской Руси. М., 1984. С.14-15.



дела. Высшим мерилom богоугодности человека, по его мнению, является труд.

Представителем античной традиции в древнерусской философии был митрополит Климент Смолятич, также как и Илларион, возведенный на святительскую кафедру вопреки воле Константинополя. В летописи о нем сказано: «И бысть книжник и философ, как якоже в Русской земле не бьашеть.... многие писания он написав».

Однако до нас дошло одно его писание «Послание пресвитеру Фоме» с дополнениями некоего Афанасия Мнига. Вокруг Климента Смолятича образовался кружок просвещенных по тому времени людей.

В послании пресвитеру Фоме Смолятич отвечает на упреки по поводу того, что он занимается философией. Смолятич не скрывает своих философских воззрений и при этом перечисляет имена близких ему древних авторов, подчеркивая одновременно, что он не оставил божественных писаний. Наряду с признанием Божественного писания, Смолятич признает и «тварный мир». Он утверждает, что разум дан человеку для того, чтобы рассматривать и понимать, как все образуется в мире по воле Божьей. Посмотри, обращается книжник к Фоме, на гребцов корабельных, ведь они, прежде чем узнать о погоде, испытывают силу ветра, так же и астрологи по течению звезд предсказывают воздушные знамения. Не приличествует и нам, познавая величие Господа Бога, обращать ум на рассмотрение дел его. Так, Смолятич ставит проблему познания как богопознания, резюмируя, что для познания Бога необходимо обращаться и к природе. Свое резюме он подкрепляет соображением о том, что сам по себе ум не в состоянии открыть Бытие творца, представление о котором носит врожденный характер и изначально присуще человеческому сознанию. Все, что мы знаем о Боге, рассуждает Смолятич, знаем лишь благодаря чувствам, поэтому и душа человека умна (словесна) и чувственна, наделена ощущениями. Так устроил Бог, не желая оставлять человека в неведении о самом себе. Вот почему, по мнению Смолятича, познание мира – ступень к Богу, и иного пути нет. Это суждение Климента Смолятича в некотором роде противоречило православной теологии. Интерпретируемый Смолятичем, процесс познания связывает его и с апокрифической литературой.

В. Истрин подчеркивает, что Толковая Палея как «перемежка библейской истории со статьями апокрифического свойства, с толкованиями или объяснениями полемического характера... имела веса сильное влияние на послание митрополита Климента к смоленскому пресвитеру Фоме...».<sup>20</sup>

<sup>20</sup> См: Истрин В. М. Толковая Палея и хроника Георгия Амартола. Оттиск из Известий РАН. Т.29 (1924).





Подобно Владимиру Мономаху, Климент Смолятич полемизировал с воззрениями официальной церкви на жизнь, защищая при этом мирского человека. Для него характерна та же скрытая секуляризация познания, которая отчетливо проступает и в «Поучении Владимира Мономаха». Климент Смолятич, обосновывая свою позицию, подчеркивал, что сам Христос признавал два способа богопознания. Первый состоит в непосредственном откровении и доступен только святым, второй заключается в «разумном» толковании божественных заповедей (притч) и открыт всем прочим смертным. Основу его составляет «рассмотрение» и «разумение» вещей природы и природы вещей, что, согласно Клименту Смолятичу, дает ключ к «тайная царства небесного».

Климент Смолятич не признает мистико-аскетического противопоставления разума и чувств, он считает, что разум – это естественный опыт души в чувственном познании мира. Но разум и чувства не равнозначны, разум выше чувств. В разуме человеческая душа обретает свое земное бытие и устремляется к познанию мудрости Бога, сокрытой в «твари». Мыслитель, таким образом, утверждает примат разума, хотя деятельность чувств является обязательной предпосылкой для разума, но разум призван управлять чувствами, ибо он – хозяин, а чувства его рабы.

«Это разновидность философского (аллегорического) рационализма, в рамках которого совершалось накопление и систематизация внецерковных знаний на Руси», – замечает Замалеев.

Учение Климента Смолятича получило развитие в сочинениях его современника Кирилла Туровского. Кирилл Туровский, так же как и Смолятич, обращаясь к разуму, начинает широко пользоваться методами аллегорического мышления. На этом пути Кирилл Туровский выражает неприятие мистико-аскетического объяснения мирских ценностей. Он стремится выработать моральный критерий мирских ценностей для светского человека, далекого от монашества и отрешенности. В своих рассуждениях Кирилл Туровский также сближается с Владимиром Мономахом: все, что ни сотворено Богом, назначено в услужение человеку. Кирилл считает, что само «вочеловечивание» Бога, т. е. явление Христа, – акт божественного служения человеку, избавления его от «духовного недуга». Смысл пришествия Христа в даровании истины, Христос не отнимает свободу, он лишь возвещает правду, к которой каждый идет собственным путем, руководствуясь своим разумом. Однако Кирилл не забывает подчеркнуть, что разум нуждается в строгом руководстве, так как, предоставленный самому себе, он легко забывает о разуме истинном, о Боге. Человек перестает думать о бесконечных муках, которые уготованы грешникам на том свете, он начинает возноситься, слыша доброе о себе, и страдать, узнавая плохое. Чтобы избежать по-



добных согрешений, человек, по мнению Кирилла Туровского, должен уравновесить свой ум богооткровенной истиной, верой, преобразить его в «стройный разум». Но Кирилл отнюдь не заслоняет верой разума, не отводит ему второстепенную роль слуги теологии. Разум он ставит на один уровень с откровением, признает его равным вере. Подход Кирилла Туровского к проблеме разума и веры носит последовательно схоластический характер и родственен теоретическим исканиям средневековых мыслителей Запада.

Древнерусская философия, древнерусский рационализм не достигли такого развития, как западно-европейская схоластика. Однако философские идеи Древней Руси испытали на себе влияние античного мира: «...ясно, что Древней Руси были известны основные направления философии античного мира, и философская мысль Древней Руси зародилась, следовательно, не в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации, а на основательном фундаменте античной философской мысли»<sup>21</sup>. В античной философии издавна служила предметом дискуссии проблема взаимоотношения души и тела. Можно предположить, что под влиянием античных идей русский инок Филипп Пустырник пишет поэму «Плач», известную также как «Плач Филиппа». Поэма эта явилась частью философско-богословского трактата «Диоптра» (вторая половина XI в.), изложение в «Диоптре» ведется в форме беседы души с телом.

Несмотря на то, что Филипп использует проблематику, широко известную в античной мысли, он придал свое понимание трактату – в противоположность принятым византийским и западно-европейским высказываниям; у Филиппа Пустырника не душа просвещает тело, а тело просвещает душу. Роль души у него пассивна. Душа рассматривается не в духе христианской ортодоксии, ибо признается ее зарождение от тела. В «Диоптре» автор укоряет душу, что она постоянно угождает своему телу, следует перечисление различных частей тела, которыми душа дурно управляла. Федор Батюшков, журналист, историк литературы и общественный деятель, исследуя «Диоптру», предполагает, что «Плач Филиппа» написан несколько раньше основного трактата, так как он по содержанию – жизнелюбию, яркости и светкости явно отличается от последующей части. Ф. Батюшков замечает, что даже несмотря на то, что автор инок, «он (Филипп) признается, что все мирское еще его влечет, воспоминания успехов жизни в нем крайне свежи, и нельзя отказать Филиппу в некоторой самостоятельности разработки мотива старинных поучений о суетности соблазнов мира»<sup>22</sup>. Батюшков имеет в виду, что

<sup>21</sup> Бичманов В. С., Плотников А. М. К изучению философской мысли Древней Руси XI-XVI в. // Вестник Ленинградского университета. 1956. № 5. С. 70.

<sup>22</sup> Батюшков Ф. О споре души с телом в средневековой литературе. ЖМНП. 1891, Февраль. С.340.



именно в «Плаче» Филипп отдает предпочтение соблазнам тела, мира. Однако далее, в «Диоптре», автор пускается уже в строгие богословские рассуждения и нравоучения. Поэтому, принимая во внимание именно содержание «Плача» Филиппа Пустырника, как и остальной части «Диоптры», можно сделать вывод о том, что в сюжетах спора души с телом, даже в атмосфере средневековой культуры, мы ясно видим противопоставление двух точек зрения на проблему души и тела. Видим мы также и то, что, в отличие от западно-европейской схоластики, в древнерусской философии отсутствует единообразный понятийный аппарат и преобладает свободно конструируемый аллегоризм и символизм.

Однако, как отмечает исследователь древнерусской философии А. Замалеев, «...есть одна особенность, которая отличает древнерусскую схоластику от средневековой схоластики Запада. Хотя и киевские, и западные мыслители имели в виду интересы реальной жизни, заботясь о внедрении мирских знаний в христианское вероучение, тем не менее политическая направленность их усилий была разной: киевляне, как правило, выступали на стороне светской, великокняжеской власти, поэтому их идейные ориентации носили преимущественно антицерковный (антивизантийский) характер, вторые – содействовали упрочению папства и по этой причине были представителями идеологической оппозиции государственной власти».<sup>23</sup>

Поэтому схоластика на Западе была отброшена деятелями европейского Возрождения, а на Руси московское Возрождение опиралось в борьбе за централизацию государственной власти на древнекиевские философские, точнее, религиозно-философские позиции и традиции, древнерусская философия была тесно связана с решением конкретных общеполитических вопросов.

В XVI в. получили небывалое развитие культурные связи с Западом: стали приезжать иностранные специалисты, русские начинают изучать иностранные языки, возрастает интерес к светскому знанию. Происходил процесс «европеизации» русской мысли, дальнейшее развитие в ней античной линии, восходящей ко временам Вл. Мономаха и Климента Смолятича. К этому периоду и относится творчество Максима Грека. В своих острых публицистических статьях он формулировал злободневные проблемы внутренней жизни Московского государства, поддерживал нестяжателей, выступал против иосифлян и боярской знати. В своем трактате «Стязание о известном иноческом жительстве, лица же стяжающихся – Филоктемон и Актимон, сиречь любостязательный и нестяжательный», Грек обличает стяжательскую политику

<sup>23</sup> Замалеев А. Ф. К вопросу о становлении и развитии философской мысли в Киевской Руси. М., 1983. С.152.



монастырей, приводя содержательный и яркий диалог между стяжателем и нестяжателем. В заключение прений о монастырских вотчинах любостяжательный говорит: ведь земля и села не наши, а монастырские, следовательно, и мы ничего не имеем своего, но у нас все общее и принадлежит всем. Нестяжатель отвечает: ты говоришь нечто смешное, это нисколько не отличается от того, как если многие живут с одной блудницей и, в случае укоров, каждый из них говорил бы: я вовсе не грешу, ибо она есть одинаково общее достояние для всех. Осуждая жадность и корыстолюбие стяжателей, Максим Грек высказывает слова сочувствия крестьянам, которые «в скудности и нищете всегда пребывают»<sup>24</sup>.

В соответствии с афонской традицией Максим Грек стремился очистить русскую православную литературу от «мирских страстей» и «человеческих преданий», он обращал внимание также на необходимость исправления, а в некоторых местах даже переработки богословской литературы. Русская богословская литература этого периода представляла из себя крайне своеобразное явление – наряду с сугубо догматическими положениями в ней соседствовали апокрифические сочинения, другие фрагменты «отреченной» письменности. «Напрасно духовенство пыталось сбить с поля эту враждебную письменность, оно даже не узнавало своего врага, если только дружеское забрало скрывало его лицо. Подложные поучения и другие сочинения, смело называвшие себя поучениями от святых отцов... легко избегали церковного отречения и почитались даже наряду с творениями святых отцов»<sup>25</sup>.

Такое положение с богословской литературой М. Грека считал одной из причин отклонения иосифлян от истины и горячо взялся за очищение богословской литературы. Мировоззренческая позиция М. Грека, в основном, была ортодоксальной, и тем не менее, при всей его ортодоксальности, сформулированное им учение о самовластии человека отличалось от мистико-исихастской трактовки и открывало возможность для обсуждения морально-философских проблем в русле православия.

Максим Грек полагал, что при осуществлении человеком его самовластного дара во взаимодействие вступают три фактора: 1) положительные природные задатки (естественные семена, которым противостоят страсти); 2) сверхестественные силы (святым силам противостоят «бесове» в человеке); 3) человеческая воля (доброму «изволению» противостоит злое).

<sup>24</sup> История русской литературы. Т.2. Ч.1 //Литература 1220–1580 гг. М.-Л., 1945. С.239.

<sup>25</sup> Летописи русской литературы и древности, изданные Н. Тихонравовым. Т.1. М., 1859. С.34.





Назначение самовластия у Грека – преодоление злых страстей, имеющих источником сатану и бесов. Самовластие – это утверждение человеческой активности в рамках подчиненности христианским воззрениям. М. Грек стремится развить положение «подлинно христианской» этики. И тем не менее, в отличие от традиционной христианской этики, в мирозерцании М. Грека присутствуют новые, философски ориентированные мотивы. В трактате «Беседа души и ума по вопросу и ответу о еже откуда страсти ражаются в них, о том же и о божественном промысле и на звездочетцах» ум интерпретируется М. Греком как ведущее, определяющее начало души. Такое понимание человеческого самовластия в рамках соотношения души и ума восходит к Платону, к античности. Однако Грек не идет буквально за Платоном, он наполняет платоновское понимание ума и тела христианским содержанием, ум у него – это Божественный Логос, причина всех страстей, первородный грех. Так «мыслитель христианизует античную трагедию ума и души»<sup>26</sup>.

Существенный вклад в развитие традиций философского знания на Руси внес и Юрий Крижанич. Анализ философско-социологических замыслов Крижанича свидетельствует о том, что им развивались идеи рационализма и на их основе он противопоставлял знание и богословие.

Философские идеи Крижанича по своему содержанию не соответствуют средневековой схоластике. Исследователи философского наследия мыслителя полагают, что «специфическое положение Крижанича в тогдашней ситуации состоит в том, что у него появилась сильная антисхоластическая традиция в то время, когда позиции схоластики в России были еще прочны». Развивая высказанную мысль, можно еще добавить, что эта позиция мыслителя, во-первых, связывает философию с жизнью, во-вторых, противопоставляет философию и богословие, в-третьих, считает Крижанич, целью философии является познание мира вещей, а познать мир вещей – это значит выяснить причины их существования. «Знание – понимание причин вещей, а знать – это значит понять причины вещей.»<sup>27</sup>

«...Философствовать или мудрствовать (это) не что иное, как думать о причинах всяких вещей и выяснять, от чего, из чего, каким образом и для чего происходит то или это. Всякий разумный муж должен быть философом в этих делах, которыми он занимается, особенно если он политик или какой-либо начальник... ибо никто не судит верно о какой либо вещи, если сам не знает, от какого корня и вершины она происходит или от чего, из чего, как и для чего она сотворена».

<sup>26</sup> См. об этом: Синицина Н. В. Максим Грек в России. М., 1977. С.181.

<sup>27</sup> Исторический архив. 1958. № 13. С.173.



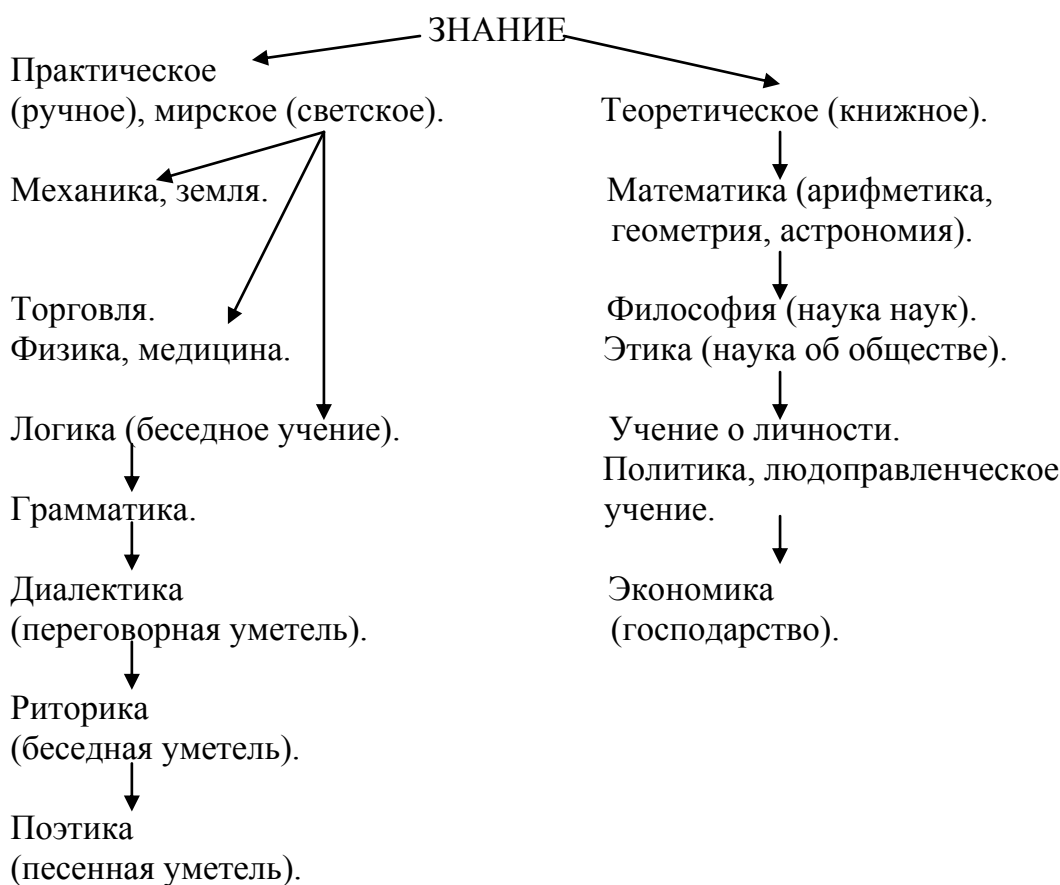
В своей классификации причин вещей Крижанич следует за Аристотелем, при этом он освобождает учение античного мыслителя от средневековых наслоений. Крижанич вводит понятие высших и низших причин. Высшая причина, творящая, заключена в Боге и составляет предмет богословия. Он дифференцирует причины, связанные с Богом и связанные с жизнью, философией, поскольку считает, идя от Аристотеля и античной философии, что природа состоит из четырех «первоосновных вещей» – земли, воды, воздуха и огня, которые и сотворены Всевышним. Получается, что сотворена не природа, а только элементы из которых она состоит, а уже комбинация или варианты этих элементов составляют природу.

Глубокую мысль высказывает Крижанич, решая вопрос о сущности человека. Он утверждает, что тело человека – часть природы, и разум дан человеку от природы, только не в совершенном виде. В процессе человеческого бытия разум усложняется, совершенствуется. Мыслитель понимает человека как естественное существо, он рассуждает так: все люди рождаются «просты», «медленно растут и еще медленнее становятся разумными».

Итак, как считает Крижанич, человек рождается «прост» и постепенно познает мир, совершенствуя свое познание. Источником познания Крижанич полагает опытное знание. Рассматривая вопрос об отношении человека к природе, мыслитель утверждал, что начальный этап познания, познания, основанного на опыте, – это чувственное восприятие мира. Однако, по его мнению, этот начальный этап познания не исчерпывает всего процесса познания, он еще недостаточен, несовершенен, в процесс этого этапа познания могут вкрадываться ошибки. Поэтому этот этап познания приемлем для простых людей. Люди же высшего ранга, к примеру государь, ошибки которого могут иметь тяжелые последствия, не имеют права полагаться на чувственное познание, на частный опыт. Люди высшего ранга должны руководствоваться высшим этапом познания – мудростью. Мудрость, в понимании Крижанича, – это квинтэссенция познания, мудрость накапливается и совершенствуется в процессе просвещения, а умножается при «славном правлении». Тогда мудрость переходит от поколения к поколению, от народа к народу. Для подтверждения своей мысли он приводит пример из истории: «А у иных народов мы видим, что в то время, когда какое-либо королевство достигало наибольшего своего величия, в то же самое время у этого народа начинали особенно расцветать и науки... Мудрость переходит от народа к народу»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Крижанич Ю. Политика. С.453-454.

Как горячий сторонник просвещения, в результате которого развивается мудрость, Крижанич противопоставляет все новое, в том числе и развитие наук, костной старине. Размышляя о формах правления в государстве, Крижанич объявляет лучшей формой правления абсолютную монархию. В абсолютной, просвещенной монархии, являющейся политическим идеалом Крижанича, все основано на разумных и справедливых законах, а не на воле или, еще хуже, произволе правителя. От осмысления политических вопросов Крижанич переходит к анализу взаимосвязи научного знания, он создает свою классификацию наук:



Как видим, схема Крижанича явно показывает превосходство светского знания над духовным. Философия, выступая наукой наук, курирует и объединяет важные и необходимые моменты в развитии человеческого знания, философское знание находится в центре.

Система наук Крижанича, стремившегося в своей основной тенденции к созданию секуляризованной науки, – это переходная форма организации знаний.

Для мировоззрения Крижанича как философа были свойственны: стихийный материализм, идеи религиозного свободомыслия, рационализма, секуляризации и дифференциации наук.



Крижанич оставил также обширную социологическую концепцию: он считал, что для укрепления могущества России необходимо усилить централизованный аппарат государства, провести реформу в армии, законодательно закрепить права всех сословий русского общества, освоить новые виды сельскохозяйственной и промышленной деятельности, перестроить организацию внешней и внутренней торговли, развивать науку.

Известно, что Петр I обращал внимание на сочинения Ю. Крижанича. Многие из того, что предлагал Крижанич, было осуществлено правительством Б. Морозова, реализовано в деятельности А. Ордин-Нащокина. Есть все основания предполагать, что конечной целью Крижанича было сплочение всех славянских народов в единое целое, объединенное общим происхождением, языком, культурой, историческими традициями и совместной борьбой против своих врагов.

Таким образом, на основании анализа социально-философских воззрений Крижанича можно сделать вывод, что со второй половины XVII в. создаются предпосылки развития философской мысли на светской основе – в виде постановки проблем гносеологии, развития знания о человеке, перехода от религиозного официально-нормативного комплекса оценки человека к светскому, «естественному человеку».

Обращение к «естественному человеку» еще не означало понимание человека как личности, хотя Крижанич и вводил в свою классификацию наук учение о личности.

### **3.2. Философские воззрения членов «ученой дружины» Петра I**

Следующий период развития русской философии – это русская ренессансная философия (нач. XVIII), которая начинается с представителей «ученой дружины» Петра. Их философские идеи носят в определенной мере светский характер.

В первой половине XVIII в. продолжается развитие социально-философских знаний, такие знания требовались в это время для распространения просвещения, усовершенствования государственного аппарата, развития и укрепления национальных связей. Русские мыслители этого периода в теоретической форме обосновывали необходимость и важность просвещения, члены «ученой дружины» Петра связывали с просвещением «достижение общей народной пользы». Ф. Салтыков, в частности, советовал Петру заменить при обучении грамоте духовные книги «гисториями универсальными и партикулярными», которые следовало для этой цели перевести на русский язык.

Разум, обогащенный науками, начинают считать одним из основных критериев оценки человека, что свидетельствует о формировании подхода





к человеку как к личности. Начинают оформляться идеи равенства человеческих личностей по отношению друг к другу. Суверенитет личности начинает признаваться естественным правом каждого человека. Наиболее последовательно эта идея была выражена в сочинениях Василия Татищева, одного из членов «ученой дружины». Татищев рассуждает о том, что человек предстает во всей сложности и противоречивости своих качеств и свойств внутренних и внешних, соотношение которых делают его личностью. Происходит осознание того, что человек наделен определенными возможностями и правами самой природой<sup>29</sup>.

Деятельность, полезная обществу, которую может и должна осуществлять личность, становится одним из основных критериев оценки человека, расширяется сфера приложения деятельности, поощряется умственная деятельность.

Ярким публицистом, церковным и государственным деятелем, сподвижником Петра был Феофан Прокопович. Вокруг него объединялись многие просвещенные люди того времени, сторонники новой культуры, члены «ученой дружины». Прокопович был ректором Киево-Могилянской академии, епископом Псковским, вице-президентом Священного Синода, архиепископом Новгородским.

Основные произведения Прокоповича – трагикомедия «Владимир» и «Слово о власти и чести церковной». Прокопович считал идеальной формой правления просвещенный абсолютизм, отстаивал веру в разум человека, людей ценил не по богатству, а по личным достоинствам. Эти идеи выразились и в его произведении «Владимир». Исследователи полагают, что Прокопович развивал свои философские и социологические взгляды под влиянием прогрессивных учений Западной Европы. Феофан Прокопович основательно повлиял на творчество Антиоха Кантемира, который выступил на поэтическом поприще уже после смерти Петра. Поэт не мог равнодушно взирать на то, как разрушаются начатые Петром преобразования. Вот почему он отвергает любовную лирику, очень модную в те годы, обращаясь к сатире. Он печалится и бичует «злонравных дворян», принижающих значение человеческого разума. Язвительный и печальный смех Кантемира временами был даже скорбным: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Кантемир явился родоначальником обличительной линии в русской литературе.

В отличие от Феофана Прокоповича и Антиоха Кантемира Татищев более тяготел к философским воззрениям, он утверждал, что человек состоит из двух «свойств»: души и тела. Основываясь на учении о природе души, мыслитель доказывает ее бессмертие: «Свойство души

<sup>29</sup> Татищев В. Н. Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ. СПб., 1733. Примеч. 1.



есть дух, неимущий никакого тела или частей, душа, следственно, нераздельна, то и бессмертна»<sup>30</sup>. Учение о нравственности опирается у него не на предписания религии, а на «закон естественный», который нам при сотворении Адама всем в сердцах наших вкоренен. Основание же естественного закона: еже любить себя самого с разумом... ибо от любви разумной к себе все добродетели происходят, а от любви же неразумной или самолюбия все злодеяния рождаются»<sup>31</sup>. В этой попытке обосновать свое учение о нравственности путем разумной любви к себе Татищев выступает типичным представителем XVIII столетия. Впрочем, с этой стороны просветители XVIII в. ничем не отличаются от просветителей других эпох. Сократ, как его изображает Ксенофонт, тоже основывал нравственность на разумном эгоизме. И так же поступали наши просветители XIX в. – Чернышевский, Добролюбов, Писарев.

Своеобразно было отношение Татищева к церкви: он уважал права религии, но защищал область «телесной» философии от богословских вторжений. Как писал Плеханов, он вообще был мало расположен к духовенству. «Влияние этого сословия на ход общественного развития представлялось ему скорее вредным, нежели полезным»<sup>32</sup>. В одном из фрагментов «Разговора», оспаривая мнение, что наука подрывает веру, Татищев говорит, что защищать духовенство могут «только невежды и неведущие, в чем истинная философия состоит» или же «злоковарные некоторые церковнослужители», в интересах своего сословия стремящиеся к тому, чтобы народ был неучтенный и чтобы «слепо и раболепно их рассказам и повелениям верили».

Формулируя главную причину исторического движения, Татищев утверждает, что движение это осуществляется «просвещением ума».

Но что такое «просвещение ума»? Накопление и распространение знаний. А что такое знание? На этот вопрос русский просветитель отвечал не вполне так, как на него отвечали французские просветители. Они относились к религии отрицательно. Поэтому религиозные представления не имели в их глазах ничего общего с научными понятиями. Успехи Просвещения должны были, по их словам, расшатать религиозную веру и сузить ее область. Не так смотрел на это Татищев. В его философии истории важное место отводится развитию религиозных представлений как средства просвещения.

Однако несмотря на уступку религии, особенно в своем «Завещании сыну», Татищев как лидер просветительства, враг церкви имел много недоброжелателей, особенно среди представителей духовенства, и даже неоднократно получал предупреждения от Феофана Прокопови-

<sup>30</sup> Татищев В. Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ. СПб., 1733. С. 7.

<sup>31</sup> Там же. С. 76.

<sup>32</sup> Плеханов В. Г. Из «истории русской общественной мысли». М., 1973. С. 102.



ча, в частности, после изложения своего светского понимания библейской «Песни Песней». За свою «афеистическую» деятельность Татищев даже получил замечание от Петра. Петр осудил вольнодумство Татищева, сказав: «Не соблазняй верующих честных душ, не заводи вольнодумства, пагубного благоустройству. Не на тот конец старался я тебя выучить, чтобы ты был врагом общества и церкви».

В целом литературно-философское наследие «ученой дружины» свидетельствует о наличии во взглядах ее представителей общих и ярко выраженных черт, характерных именно для ранних стадий просветительской идеологии. Такими чертами были веротерпимость, «просвещенный абсолютизм», деизм, гуманизм; защищая и пропагандируя научные открытия, деятели «ученой дружины» объективно наносили удар по монополии церкви в области духовной жизни общества, расчищая путь естествознанию. Признавая принцип познаваемости созданного Богом, но существующего вне нас вещественного мира, они указывали на значение и роль научного эксперимента в развитии знания.

Таким образом, творчество представителей «ученой дружины» свидетельствовало о пропаганде знания и разума, было противно церковному насилию в духовной жизни общества. Просветители выступали за защиту «естественных прав» человека.

Для философских взглядов Татищева и Кантемира характерен деизм. Своеобразие деизма русских мыслителей – в защите истин науки и критике средневековой схоластики, мистики и суеверий. Исторической заслугой Татищева и Кантемира явился тот факт, что в их трудах философия стала рассматриваться как наука о познании природы и человека. Теория познания Татищева и Кантемира носила рационалистический характер, венцом всего процесса познания объявлялся разум. Идеи «естественного права», широко распространенные в Западной Европе, были использованы русскими мыслителями и применены к особенностям экономического и политического развития России первой половины XVIII в. Эти теории послужили философскому обоснованию необходимости «просвещенного абсолютизма», борьбе против реставрации господства бояр и претензий феодальной церкви на главную роль в государстве. Философские воззрения Татищева, Прокоповича, Кантемира имели общую теоретическую основу – идеализм и рационализм. Но своеобразие этических воззрений Татищева состояло в том, что он бросил вызов господствующей в то время морали, поставив вместо любви к Богу – любовь к человеку. Мысли же Кантемира о влиянии внешней среды на формирование человеческого характера приближались к просветительским воззрениям.



### **3.3. Философия Просвещения второй половины XVIII в.**

Русские просветители второй половины XVIII в. были первыми, кто остро и последовательно ставили вопрос о судьбах крепостных крестьян в России, они осуждали торговлю крепостными, сословно-аристократические привилегии, выступали в защиту прав человеческой личности.

А. Галактионов и П. Никандров, оценивая русское просвещение второй половины XVIII в., отмечали, что «философия русского просвещения сложна и противоречива. В ней переплетаются различные тенденции: борьба за научный прогресс и просвещение – с пережитками старой феодальной идеологии, религиозное свободомыслие и даже элементы отрицания в вопросах богословия – с религиозными блужданиями, материализм с идеализмом»<sup>33</sup>.

На мировоззрение просветителей, безусловно, оказала влияние русская культура петровской эпохи, а также материалистические и деистические идеи Ломоносова, философская мысль Гольбаха, Вольтера, Дидро. Наибольший вклад в развитие русской философии просвещения второй половины XVIII в. внесли Д. С. Аничков, П. С. Батулин, С. Е. Десницкий и др.

Для второй половины XVIII в. характерно распространение идей свободомыслия в рукописных произведениях. Эти идеи проникали в передовую часть дворянства, купечества, в среду наиболее образованных разночинцев, свободомыслие проникало даже в солдатскую среду. Выводы ученых свидетельствуют о том, что в России второй половины XVIII в. идеи свободомыслия были распространены достаточно широко.

Одним из русских просветителей второй половины XVIII в. был Д. С. Аничков, вошедший в историю русской философии работой, в которой стремился выяснить причины «естественной религии».

Его диссертация первоначально называлась «Рассуждение из натуральной богословии о начале и пришествии натурального богочитания» (1769). Это была первая в России работа, посвященная вопросам происхождения религии.

В оригинальной и своеобразной для того времени работе Аничков стремился доказать, что возникновение первоначальных человеческих верований имеет естественные причины. Аничков также подвергает анализу человеческие суеверия и вместе с тем критикует христианские представления об аде и рае. Рассуждая о происхождении идей об аде и рае, просветитель приходит к выводу, что церкви эти идеи необходимы для того, чтобы держать в страхе и повиновении верующих. «В пра-

<sup>33</sup> Галактионов А. и Никандров П. Русская философия IX–XX вв. Л. С. 79.





вославном исповедании нигде не сказано, какой точно и где находится для праведных рай, а для грешных ад, о первом и сам апостол утверждает, что оный есть такое жилище, какого еще око смертных не видало, ухо не слыхало и которое на сердце человеку еще никогда не всходило. О втором же Златоуст, когда его спрашивали, говорил, что и ведать не нужно, где и каков есть точно ад, а советовал только всячески стараться, чтоб не попасть в оный»<sup>34</sup>.

Преподаватель закона божьего в Московском университете П. Алексеев и архиепископ Архангельского собора Амвросий потребовали: 1) печатание сочинений подобного рода впредь не допускать; 2) ввести контроль, чтобы читаемые в университете лекции не противоречили священному писанию; 3) печатание книг проводить только после «апробации» Синода, т. е. после проверки и разрешения Синода; 4) магистра Аничкова за свою «погрешность» строго наказать.

Другим видным представителем русского просвещения был русский мыслитель С. Десницкий, которому принадлежат оригинальные размышления о происхождении семьи.

Семья, рассуждал С. Десницкий, имеет историческое происхождение; это значит, что она существовала не всегда, а возникла на определенном этапе развития общества. Десницкий стремился доказать мысль о том, что на стадии «звероловства» еще не могло быть постоянной семьи, а с переходом к пастушеству накапливаются некоторые средства для жизни, и «жены при сем начале для хозяйства оказались полезными, и сия первая происходящая от них польза была первым введением супружества»<sup>35</sup>.

В стремлении связать возникновение семейно-брачных отношений с хозяйственными занятиями обнаруживаются элементы научного подхода к решению этого вопроса. В этом большая заслуга русского ученого. Видное место среди русских просветителей второй половины XVIII в. принадлежит П. С. Батурину, который внес значительный вклад в борьбу против религиозно-мистического учения масонов, выступил с критикой религиозной нетерпимости, основывая свои выводы на принципах науки того времени и стихийно-материалистическом учении о природе.

В работе «Исследование книги о заблуждениях и истине» Батурин проводит критический анализ мистических утверждений Сен-Мартена, которые тот перенял у Шведенберга. Шведенберг и Сен-Мартен считали, что человек может общаться с духами, ангелами и умершими и буд-

<sup>34</sup> Аничков Д. С. Рассуждения из натуральной богословии о начале и происшествии натурального богопочитания. М., 1769. С. 15-16.

<sup>35</sup> Шевырев А. И. История императорского Московского университета. М., 1855. С. 142.



то бы они открывают человеку свои жилища, свой образ жизни. Батурин интерпретирует такие суждения и выводы как «сумасбродные» и сомнительные, о чем и говорит в полном названии работы, которое читается так: «О заблуждениях и истине», или «воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания». Сочинение, в котором открывается примечателям сомнительность изысканий их и непрестанные их погрешности и вместе указывается путь, по которому должно бы им шествовать к приобретению физической очевидности о происхождении добра и зла, о человеке, о натуре вещественной, о натуре невещественной и о натуре священной, об основании политических правлений, о власти государей, о правосудии гражданском и уголовном, о науках, языках и художествах»<sup>36</sup>.

В своей книге Батурин призывает ученых защищать науку от мистики и мракобесия, причем он критиковал не только масонов, он подверг критике и церковно-религиозное учение о загробном мире, об особом божественном языке, которым якобы бог наделяет умерших. Сен-Мартен, в частности, пропагандировал ту точку зрения, согласно которой люди, в обычной жизни говорившие на языках множества народностей, после смерти получают единый язык, сообщаемый богом умершим в виде особого дара. Убедительно показывая несостоятельность подобных мистических претензий, Батурин приходит к выводу, что Сен-Мартен «под видом таинственного смысла присвоил себе право предлагать читателям всякое сумасбродство, которое у него в воображении сотворяется...» А таинственный «божественный язык», утверждает Батурин, просто не нужен человеку, так как «все употребляемые языки, как древние, так и нынешние, имели и имеют действие сообщать человеческие мысли одних другим, отдаленных расстоянием времени и места. Ибо в нынешнем веке читают Гомера и Вергилия, средством писания, живущие в Лиссабоне и Петербурге, в Лондоне и Мадрасе, в Париже и Пон-дишири, между собой разговаривать могут, следовательно, сей язык не имел бы никакого преимущества, если бы он (бог – А. М.) нам его в сем смысле представлял»<sup>37</sup>.

Батурин заявлял, что он признает только действительные языки общающихся между собой народов.

Другой содержательной работой Батурина было «Краткое повествование об аравах», выпущенное в Калуге в 1787 г. В этой книге он также выступает против религиозной нетерпимости, но на этот раз объектом критики, по цензурным соображениям, он избирает ислам. Ценность этой книги Батурина состоит в том, что он резко и аргументиро-

<sup>36</sup> Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII в. М., 1952. Т. I. С. 261.

<sup>37</sup> Там же. С. 584.



ванно критикует мусульманскую религию, магометанский «Алкоран». Изучая историю жителей Аравийского полуострова, просветитель приходит к выводу, что ислам оказал вредное влияние на арабов, поскольку магометане проповедуют религиозный фанатизм, идею безнаказанности за убийство «неверных», проявляя нетерпимость к инаковерующим. Все эти черты, делает заключение Батулин, появились не случайно, они были результатом распространения магометанства, духовенство из поколения в поколение внушало арабам идею религиозного фанатизма, ненависть к инакомыслящим и инаковерующим, разжигало религиозные войны, организовывало захваты чужих земель и территорий.

Батулин подвергает критике выводы всех религий о переселении душ из мира земного в мир загробный, при этом он заключает, что это псевдонаучное утверждение не несет людям добра и истины, поскольку создает у них отрицательное отношение к земной жизни. «Наука переселения душ, – писал Батулин, – также имела участников в Аравии, и казалось, чтобы она могла иметь больше владычества над нами, понеже переселение душ в другие тела уменьшает ужас и отвращение к смерти, последователи сего мнения умирали без сожаления, ласкаясь приобрести при переселении участь счастливейшую»<sup>38</sup>. Особый гнев мыслителя вызывают религиозные изуверы. В связи с этим он рассказывает о секте «Ниметуллаги», члены которой во время религиозных обрядов приводили себя в состояние исступления.

Много внимания уделяет просветитель священной книге мусульман Корану – «Алкорану». Мыслитель проводит параллели между мусульманской и христианской священными книгами, между Кораном и Библией и находит там много общего. На этом основании он утверждает, что эти священные книги не священны, они не получены от бога, а имеют земное происхождение. Придя к мысли о взаимосвязи «священных» книг, мыслитель доказал, что многие идеи Корана заимствованы из Библии – исторически более ранней книги.

Батулин считал, что развитие мусульманства задерживало развитие культуры народов Востока. В качестве примера фанатичной религиозной деятельности, которая препятствовала развитию культуры, Батулин приводил факт варварского отношения мусульман к сокровищницам культуры, когда Халиф Омар сжег оплот древней науки и культуры – богатейшую Александрийскую библиотеку.

Свою книгу Батулин закончил справедливым осуждением религиозного фанатизма, нетерпимости, лживости, косности и суеверий: «... закон, раздираемый разноверием, возродил ненависть и междоусобные

<sup>38</sup> Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII в. М., 1952. Т. I. С. 521-522.



брани, и мусульмане спорили, действуя огнем и мечом, о поучениях духовных, не служащих ни к благодетели, ни к благоустройству общества.

Чем больше странные предлоги окружались мрачностью, тем больше они раздражали спорящихся божественною яростью, и Аравия была наполнена толпами набожных, готовых ко взаимному истреблению и которые, держа в руке Алкоран, а в другой меч, поражали друг друга проклятием духовным и оружием военным»<sup>39</sup>.

Проведенный анализ показывает, что произведения Батурина проникнуты идеями вольнодумства и антиклерикализма, что было характерно для передовых мыслителей второй половины XVIII в. – просветителей. Некоторые произведения Батурина были изданы в провинции, и этот факт свидетельствует о том, что распространение идей просветительства происходило не только в центральных городах России.

### 3.4. Западники и славянофилы в русской философии

Дальнейшее развитие русской мысли связано с двумя процессами, которые нашли отражение в таких понятиях, как «западничество» и «славянофильство». Эти понятия отражают не просто воззрения какого-либо отдельного человека, а являются синтезом взглядов, ориентаций, предпосылок, дающих ответ на универсальные философские вопросы того времени.

Западников интересуют проблемы рационализма, личности и государства.

Славянофилы также четко ориентируют круг своих вопросов – это религия, монархия, народность.

Таким образом, в русской философии XIX в. высвечиваются два направления, которые связаны с глубоким внутренним содержанием русской мысли, с ее историей и общеевропейским историко-философским процессом.

В частности, западничество, связанное с общеевропейским процессом, может быть определено как философия просвещения, поскольку его определяющие – наука, личность, ананизм. Просветительская парадигма западничества была ориентирована на философию Гегеля. Славянофильство же, исповедующее принципы монархии, православия, народности, тяготело к философии Шеллинга.

Теоретиками славянофильства в России XIX в. были Константин Аксаков, Алексей Хомяков и Иван Киреевский. Они не сразу стали убежденными сторонниками и последовательными выразителями идей славянофильства. В частности, один из основателей славянофильства

<sup>39</sup> Батурин П. С. Краткое повествование о аравах. Калуга. 1787. С. 27-28.





религиозный философ, публицист, историк, Алексей Степанович Хомяков (1804–1860). Хомяков горячо и последовательно развивал идеи различия путей России и Запада, идеи всеславянского братства. Однако не всегда литературная деятельность Хомякова находила понимание в правительственных кругах, не поддерживала его и церковная цензура.

В своих сочинениях Хомяков выражал идеи, в которых ощущалось влияние философии Шеллинга и критическое рассмотрение выводов Гегеля.

Собственная концепция Хомякова носила религиозный характер, мир он рассматривал как творение Бога. Учение о человеке у Хомякова также связано с учением о Боге. Личность раскрывается не в случайных обстоятельствах, а в своей духовной жизни, – считал мыслитель. Объединить людей может духовный союз, во главе которого стоит церковь, церковь создает духовное братство, в котором человек не ощущает своего одиночества, он не может потерять себя.

Позднее эти взгляды стал разделять и Константин Сергеевич Аксаков (1817–1868), однако в студенческие годы, в период обучения на Словесном факультете Московского университета, Аксаков испытал сильное влияние философии Гегеля, этапы развития литературы рассматривались молодым ученым в духе гегелевской концепции культурно-исторического процесса. Вскоре он преодолевает это влияние и становится приверженцем и сторонником идей славянофильства, этому обстоятельству, в известной мере, способствовало сближение с А. Хомяковым и И. Киреевским.

Киреевский, как и Аксаков, в молодости также испытал влияние западничества, он побывал в Германии, где слушал лекции Гегеля, с которым познакомился лично, и именно Гегель посоветовал ему продолжать занятия философией. В Берлине Киреевский слушал лекции Шлейермахера, а в Мюнхене – Шеллинга. По возвращении в Россию Киреевский пытается издавать журнал «Европеец», но цензура не разрешает ему издание журнала. После чего под влиянием своей жены А. Арбениной он обращается к православию и духовной литературе, сближается со старцами Оптиной пустыни, осуществляет вместе с ними работу по изданию сочинений отцов церкви. Киреевский и Хомяков считали, что общество в России неотделимо от государства, не структурировано, не разделено на враждующие классы и партии, а содержит издревле принадлежащую ему «стройную целостность общественного организма». Сравнивая Европу и Россию, Иван Киреевский приходит к выводу: «...Там (на Западе) – шаткость личной самозаконности, здесь – крепость семейных и общественных связей. В России общественность основана на коренном единомыслии, древняя Русь, в которой наиболее адекватно проявилась природа русского народа, состояла из множества



«согласий», из которых уже слагается одно общее огромное согласие всей земли русской. По мнению Киреевского, причина такого согласия «заключается в своеобразном характере православной церкви и соборности.»<sup>40</sup>

В целом, ведущие представители славянофильства главную роль в жизни человека отводили вере, под которой понималось некое начало, объединяющее все элементы и силы человеческого разума, – рассудок, волю, чувственность.

Главная проблема, которой славянофилы уделяли большое внимание – историософия, концепция русской истории. А. Хомяков создал глобальную историкософскую концепцию. Свои выводы он основывал на христианской идее создания Богом человека и единстве человеческого рода.

Затем, по мысли Хомякова, происходит освоение человеком планеты и завоевания в сфере цивилизации. Однако все меняется, считает мыслитель, после греховного вавилонского столпотворения, в результате которого единая целостность человечества распалась на враждующие народы. Хомяков объединил враждующие народы в две ветви: иранцы и кушины. Первые поклонялись свободному творящему Существу, и начало их жизни было духовное. Другие видели главное в материальной сфере, создавали величественные ирригационные и культовые сооружения. Борьба между этими двумя направлениями привела к их смешению, и возникли культуры, односторонне направленные: Китай – на этику, Индия – на философию, Греция – на эстетику. Но наступил переломный момент в истории народов – возникло христианство. Однако на Западе христианство было отягощено кушитством, что определялось влиянием византийской культуры, где доминировали вещественные начала. Что же касается России, то здесь христианство возобладавало в своей чистоте. Именно на этой общинной чистоте и возможно объединение братского единства всех народов. Славянофилам была свойственна идея, что государство по большому счету – зло, но русское самодержавие, которое избавляет народ от политической деятельности, – наименьшее из зол, а религия и национальная психология определяют бытие народа. Поэтому и философия культуры славянофилов тесно связана с философией религии, одно же из главных понятий славянофильства, как уже упоминалось выше, – соборность. Этимологически это понятие связано со словом «собор», имеющим два основных значения: 1) собрание выборных или должностных лиц для решения важных вопросов; 2) храм для совершения богослужения духовенством нескольких церквей. На наш взгляд, можно определить соборность как высшую

<sup>40</sup> Киреевский И.В. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1979. С. 289.



Божественную основу церкви, являющуюся соединением верующих мистической связью и только в процессе этого соединения позволяющую им (верующим) постигнуть истину веры.

Идеи славянофилов перекликаются с мировоззрением представителей православно-теистической философии в России, выразители которой О. М. Новицкий, С. С. Гогоцкий и П. Д. Юркевич, вышедшие из так называемой «киевской школы», продолжили традиции известного православного историка Голубинского и других теистов первой половины XIX в.

*Орест Маркович Новицкий* (1806–1884) в своих произведениях «Об упреках, делаемых философии в теоретическом и практическом отношении, их силе и важности» (1837) и «Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований» (1860) излагал положения религиозно-идеалистической философии. Он признавал, что философия «развивается среди общества и для общества», и утверждал, что она выше жизни, она призвана переводить на язык мысли факты истории, божественный дух времени, предначертания творца.

Философия, по его мнению, есть удел единиц, она приносит «плоды незрелые в горькие», а религия – выражение духа народного, потому «религия выше философии».

Отвергая чувственную ступень познания, выражая недоверие разуму, он отрицал за наукой возможность познания истины без помощи веры.

Историю человечества он делил на языческий и христианский периоды и соответственно этому выделял в истории человеческой мысли древнеязыческий этап, этап непосредственного созерцания и христианский (эпоха знания), которому открылись противоположности бытия, веры и знания. Новицкий ставил перед христианской философией задачу примирения веры и знания. Материалистическому детерминизму Новицкий противопоставлял свободу воли, понимаемую в духе проповеди вселенского! терпения и подавления действительной свободы человека. Софию русского теизма он рассматривал как итог и высший этап развития человеческой мысли. Новицкий объявил устаревшими системы Канта, Шеллинга, Гегеля. Порок философии Гегеля видел в непоследовательности его трактовки религии и в диалектическом методе. Более того, он считал, что материализм Фейербаха возник в Германии органически «на исторической народной почве», подготовленной в какой-то степени и философией Гегеля. Обратной стороной этой идеи у Новицкого является утверждение о неприемлемости материализма для русского народа.



Новицкий нападает на всю линию материализма: Демокрита, Эпикура, Ламетри, Гельвеция, Гольбаха, обвиняя их в том, что они «бросили семя, из которого пророс чудовищный якобинский атеизм».

Выступая против материализма и революционного движения, Новицкий стремился затушевать социальные противоречия в обществе, а революционную активность передовых сил общества называл «буйным своеволием», «плодом неразумения» и т. п. Он объявил социальные противоречия существующими лишь в нашем сознании, а «прогресс» мыслил возможным лишь на путях упрочения самодержавия и религии.

Другим выразителем теистического идеализма являлся *Сильвестр Сильвестрович* Гогоцкий. Главным трудом *Гогоцкого* был «Философский лексикон», это своеобразная энциклопедия теизма. Гогоцкий называл свои воззрения теистическими, он считал философию идеализма наукой умозрительной и нравственной. Отсюда его утверждение, что значение «философии для естествознания не так обширно, как наук нравственных».

Центральным пунктом философии Гогоцкого было учение о душе, призванное «обосновать» бытие бога. Душа и дух рассматривались им как две ступени проявления жизненного начала – бога, а идеалистическая психология объявлялась связующим звеном между естествознанием и нравственностью. Опираясь на понятия «внешний» и «внутренний» опыт, он отказывается от «старого сенсуализма» в пользу идеалистического умонастроения, пытается в этих целях использовать теорию символов Гельмгольца. Гогоцкий требует замены разума верой. Истина определяется им как «гармония мышления с бытием, с вечной действительностью», а ее критерий усматривается в нашей внутренней жизни, одухотворенной религией.

С теистических позиций Гогоцкий выступал против материализма. Отрицая атомистическую теорию, он объявлял атомизм неосновательным, заявлял, что «атомистическая теория в смысле метафизическом нелепа, в смысле физическом неудовлетворительна и ведет к противоречиям, так как она несовместима с идеей Бога. К тому же, Гогоцкий приписывал атомизму ложную идею существования силы до материи. Он утверждал, что «динамическая теория противоположна атомистической», и приходил к выводу о первенствующем значении не материи, а силы. Отвергая необходимость в реальном мире, противопоставляя свободу воли (от бога), Гогоцкий заявлял, что телеология подлежит сомнению.

Тем не менее Гогоцкий высоко ценил Гегеля за разработку проблем философии истории, но концепцию Гегеля считал пройденным этапом, поскольку, по Гогоцкому, «ключ к истории – в глубине этиче-





ского и, прибавим, религиозного самосознания и чувства». Преимущества идеализма Гогоцкий видел и в том, что якобы идеализм выработал правильное понятие о значении истории.

Он критиковал Руссо за проповедь «золотого века», отвергал теорию «общественного договора» и с идеалистической точки зрения пытался дать решение проблемы логического и исторического.

Позиция Гогоцкого как защитника самодержавия и существующего строя особенно откровенно проявилась в защите им принципа частной собственности, которую он считал необходимым условием «личного существования». Утверждение социализма для него равнозначно «разрушению личности». Не лишена интереса оценка Гогоцким позитивизма О. Конта. Он оценил философию Конта как применение принципов материализма XVIII в. к практическим задачам XIX в., причислил позитивизм к «социалистическим стремлениям» эпохи, что якобы выражалось в попытке позитивизма поглотить нравственную жизнь человека физическими силами и законами. Не разглядев субъективно-идеалистической природы философии позитивизма, он критикует его «справа».

Другим видным философом-теистом был Памфил Данилович Юркевич, профессор Киевской духовной академии. Им написаны работы «Идея» (1859), «Материализм и задачи философии» (1860), большая статья «Из науки о человеческом духе» (1860). Она была перепечатана Катковым в «Русском Вестнике» (апрель 1861 г.) и положила начало философской дискуссии 60-х гг. между западниками и славянофилами. В 1866 г. Юркевич произнес речь «Разум по учению Платона и опыт по учению Канта», в которой с позиций теизма он выступал против позитивизма.

В философии, утверждал Юркевич, знание встречается с верой, и последней он отдает свои симпатии. Единство веры и знания возможно лишь в лоне идеализма; материалистическая же философия поглощается естествознанием. Мистифицируя человеческое знание, он объявляет душу универсальным орудием познания, действующим независимо от человеческого тела. Юркевич считал, что тем самым устранен дуализм души и тела с точки зрения метафизической. Но остается еще дуализм гносеологический, дуализм познания – это когда имеется опытное знание (физиологическое) и знание на базе «внутреннего опыта» (психологическое). Этот дуализм, по мнению Юркевича, еще не преодолен и может быть преодолен идеализмом посредством отрицания природы как источника объекта познания для субъекта. Противопоставляя природу и мистический разум, он объявляет ощущения «призрачным миром», принижает роль чувств в процессе познания.



Поскольку истина, в представлении Юркевича, есть бог, постольку оказывается ненужным диалектический процесс восхождения к истине.

Вслед за Платоном он доказывал, что содержание понятий, абстракций не имеет отношения к реальности, следовательно, материализм бессилен раскрыть сущность вещей, пытался рассматривать идеализм как общую систему знания, дающую нормы для мышления, бытия деятельности.

Юркевич отрицает связь физиологических и психологических явлений, противопоставляет ей идеалистическую психологию, базирующуюся на мистическом «внутреннем опыте». Считая всех материалистов вульгарными, он приписывал им механистическое перенесение методов, пригодных для изучения физиологических функций организма, на изучение функций психологических. Он не допускал мысли о том, что проблема ощущений может стать объектом физиологического исследования.

В целях противопоставления человека и природы Юркевич отрицал роль среды в формировании и существовании живого организма, пытался даже опереться на рефлекторную теорию, которая, по его мнению, доказывает абсолютную противоположность животных и человека тем, что отрицает наличие сознания у животных. Юркевич активно боролся против диалектических идей, изображал природу как нечто застывшее: «природа следует неизменяемым законам, для нас здесь есть здесь, а не там, там есть там, а не здесь, в ней есть что-то постоянное, неизменное, истинно-сущее».

Тенденции славянофильства выражал и Борис Николаевич Чичерин.

В 1858 г. Чичерин посетил в Лондоне Искандера (Герцена). «С первых слов, – вспоминает Герцен, – я почувствовал, что это не противник, а враг...»<sup>41</sup>.

Суть своих расхождений с Чичериным Герцен уже в 1858 г. видел в отказе Чичерина от демократизма, в том, что Чичерин «в императорстве видел воспитание народа и проповедовал сильное государство и ничтожность лица перед ним».

Государство, по Чичерину, стоит над противоречивыми интересами социальных групп и является не только необходимым, но «истинно справедливым общественным институтом». Человек становится свободным не потому, что он освобождается от эксплуатации и угнетения, а «единственно вследствие того, что он носит в себе абсолютное начало». Как субъект человек связан с общественным бытием. Но благодаря заложенному в нем сознанию он возвышается к абсолютному.

<sup>41</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. IX. С. 248.



Внешне это выражается в подчинении государству как проявлению абсолютного в обществе, а внутренне – в подчинении религии как основном условии, обеспечивающем личности внутреннюю свободу. Внутренняя свобода выше свободы внешней, поскольку внешняя свобода связана с ограничениями, налагаемыми на индивида обществом, в то время как внутренняя свобода имеет безграничные возможности самопроявления.

Общество, рассуждал Чичерин, есть совокупность частных отношений, в которых в качестве первичного фактора выступают экономические интересы «гражданского общества».

Но это положение, заимствованное у Гегеля, не означает, что «гражданское общество» выражает общие интересы: оно является лишь полем столкновения частных интересов. Общие интересы выражает и защищает государство, которое царит над своекорыстными интересами классов, оно и умеряет их противоречия. По убеждению Чичерина, «вся жизнь, вся деятельность общественная исходит из государства, и весь далекий ход истории должен был представить развитие этой деятельности... Оно было исходной точкой для всего»<sup>42</sup>.

Движущей силой исторического процесса, по Чичерину, является дух, конкретно – духовные, нравственные цели, которые управляют деятельностью людей. Эти цели не являются порождением чисто субъективных желаний людей, а отражают влияние абсолютного начала на родовое сознание человечества.

Человечество прогрессирует благодаря тому, что его разум является частью развивающегося мирового разума. Но общество вне личности есть всего лишь философская абстракция.

Личность, по Чичерину, интересна не своими материальными отношениями и экономическими интересами, а идеальными, духовными отношениями, своим нравственным миром. Философия, которая желает понять личность, обязана изучать ее не через внешние поступки, а интроспективно, изучая ее духовную деятельность, которая является выражением абсолютного начала, определяющего сущность человека.

Чичерин рассматривает государство как ступень развития абсолютной идеи. Задача личности заключается в том, чтобы приспособить себя к этому неизмеримо более широкому проявлению абсолютного и сгармонизировать таким образом интересы всех (т. е. государства) со своими собственными.

Здесь, по Чичерину, и лежит основание человеческой свободы в обществе, а точнее говоря, условие подчинения личности государству.

<sup>42</sup> Чичерин Б. Областные учреждения в России в XVII веке. М., 1856. С. 339.



Государство – это высшая ступень человеческого общежития, призванная объединить в высшем синтезе всю человеческую деятельность.

«Благонамеренность» либерализма Чичерина проявлялась, между прочим, в том, что он видел социализм даже в земском самоуправлении. Земство Чичерин характеризовал как «бюрократический социализм».

Чичерин резко выступал против теории «общинного социализма».

С позиций исторического идеализма Чичерин критиковал и научный социализм. Освободительную борьбу и попытки осуществления социалистических идей на практике он объявлял бесплодными, а социальное равенство – недостижимым идеалом, поскольку идея равенства противоречит смыслу человеческой истории. В теоретическом отношении чичеринская критика была исключительно поверхностной.

Чичерин не раз вступал в полемику с представителями других философских течений: с позитивистами (в частности, он выступал против позитивизма О. Конта), неокантианцами, интуитивистами, откровенными мистиками вроде Вл. Соловьева. Но это была полемика с противниками на академической почве. С материалистами же он боролся как с врагами общества. Материалистическую философию Чичерин представлял «низшей формой философствования». В особенности он критиковал материалистическое понимание истории, которое обвинял в отрицании «нравственных шагов» и «человеческой свободы» «во имя всеобщего детерминизма». В охранительных целях он постоянно отождествлял «философское мировоззрение» материалистов с «политическим нигилизмом».

Перебрасывая мостик от философии к религиозной вере, он доказывал, что существует первая и единая причина всего сущего. Согласно его точке зрения, основные категории философии и религии совпадают по своему содержанию.

Ошибка Гегеля заключается, по его мнению, в том, что он исходил из признания религии более низкой ступенью духовного творчества, нежели философия, тогда как на самом деле религия даже выше философии. Чичерин пишет, что в христианской теологии философия признает «свои собственные понятия, и это составляет связь, соединяющую ее с религией». При этом он выдвигает идею о соединении философии и религии, которое обусловлено, по его мнению, тем, что наука не в состоянии создать объективный метод изучения «души», и поэтому «человеку остается только броситься с закрытыми глазами в объятия религии, которая отвечает самым сокровенным его потребностям и открывает ему высшие надежды»<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Чичерин Б. Я. Основания логики и метафизики. С. 271.





Чичерин считал себя более последовательным мыслителем, чем Гегель, полагая, что сумел «развить» приобретения гегелевской диалектики, которую он называл «верховой философской наукой», связывающей и объясняющей все остальное. Он попытался заменить гегелевскую трехчленную формулу развития (тезис – антитезис – синтез), которая в мистифицированной форме отражала действительно наблюдающийся, хотя и не всеобщий, порядок развития, четырехчленной формулой: «единство», «сочетание», «отношение» и «множество».

Исходной ступенью развития является, по утверждению Чичерина, первоначальное единство общего и частного, конечной ступенью – множество, которое, в свою очередь, переходит в единство. Мировой процесс развития является в этой схоластической схеме не чем иным, как выделением противоположностей из первоначального единства. В процессе эволюционного развития (Чичерин отрицал скачки в развитии) противоположности синтезируются на высшей ступени развития, образуя нечто новое и более совершенное. Так, противоположность разума и материи, образующаяся из первоначально единого бытия, приводит в конечном счете к появлению души, объединяющей в себе качества бессознательности материи и сознательности разума, и т. д. Мистико-теологическая метафизика Чичерина соединялась с критикой «наивно-реалистической» точки зрения материализма и присущего будто бы материалистам «обожествления опыта». Локковское понятие «чистой доски» (*tabula rasa*) он квалифицировал как представление о «пустой коробке». В действительности же, писал Чичерин, разум существует до опыта, а в опыте он познает богатство собственных определений.

Чичерин считал себя сторонником идеалистической, относящейся к «чистому знанию», диалектической логики, которая является частью метафизики. Последняя, по его мнению, есть не что иное, как компендиум логических категорий, законов «чистого» спекулятивного мышления.

Логические категории не имеют отношения к действительности в том смысле, что они не отражают законов объективного мира.

Человек познает мир, но вскрывает при этом законы своего мышления, которые прилагаются к объектам и дают возможность выявить форму их бытия. Содержание же объекта, сущность вещей познается путем обогащения философской спекуляции опытом, который дополняет всеобщее, уже имеющееся в разуме, единичными фактами действительности.

Известное влияние на его трактовку теории познания оказали кантовское учение о непознаваемой «вещи в себе» и противопоставление сущности и явления.

Чичерин утверждал, что мы не можем непосредственно познавать самую сущность вещей, и критиковал в связи с этим интуитивизм Соловь-



ева. Но оговорка невозможности «непосредственного» познания сущности вещей означала, что он верно понимал характер опосредствованного познания. Выступая против «обожествления опыта», Чичерин указывал, что чувственное познание не дает возможности «схватить» сущность вещей. Чувства имеют дело с «феноменальным» миром, в то время как сущность трансцендентна миру явлений, внеопытна, ноуменальна. «Ограниченные тесной областью, раскрываемой нам чувствами, – утверждал Чичерин, – мы окружены бесконечностью непознаваемого»<sup>44</sup>.

Кризис в естествознании, возникший на рубеже XIX–XX вв., послужил для Чичерина поводом еще раз обвинить материализм в ограниченности, провозгласив относительность человеческого познания вообще.

Характерно, что даже открытие Д. И. Менделеевым Периодической системы элементов Чичерин использовал для утверждений, что «опытная наука сама признает свои границы», поскольку она устанавливает-де ограниченное число первичных гигантов вселенной. Он считал, что путь выхода естествознания и философии из кризиса – это союз идеалистической метафизики с религией. Это стало итогом философского развития Б. Н. Чичерина.

В последней трети XIX в. были выдвинуты новые принципы и аргументы для обоснования славянофильства. Печатными органами почвенничества в это время были журналы «Время» (1861–1863) и явившийся его продолжением – «Эпоха» (1864–1865), во главе которых стояли братья М. М. и Ф. М. Достоевские. В журналах сотрудничали видные теоретики почвенничества А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов и др.

Основные принципы почвенничества заключались в противопоставлении как враждебных друг другу европейской и русской цивилизаций, в признании самобытности устоев русской жизни и необходимости их развития, в требовании сближения интеллигенции с «почвой», народом.

По мере обострения классовой борьбы и нарастания реакции в 60-х гг. почвенничество все заметнее теряло демократическую окраску и обнаруживало свою консервативно-охранительную сущность. Его представители – Достоевский, Страхов, Григорьев вели активную борьбу против революционно-демократической идеологии журнала «Современник». Они интерпретировали материалистическую философию, как занесенную с Запада и враждебную русскому народу, духовная жизнь которого определяется якобы православием; идеям крестьянской революции противопоставлялась мысль о единстве всего народа, теория о русском народе как народе-богоносце, преданном престолу. Социалистический идеал «Современника» вызывал особую неприязнь представителей почвенничества; они сравнивали социалистическое общество с

<sup>44</sup> Чичерин Б. Н. Вопросы философии. М., 1904. С. 2.



муравейником, казармой, обвиняли социалистов в «преклонении перед брюхом» и т. п. В 70–80-е гг. заявило о себе неославянофильское направление общественной мысли, которое было представлено Н. Я. Данилевским, К. Н. Леонтьевым.

Одним из основоположников почвенничества был Аполлон Александрович Григорьев (1822–1864), поэт, публицист, талантливый литературный критик. Выходец из дворянской семьи, он получил образование в Московском университете (окончил в 1842 г.), где испытал идейное влияние Шевырёва и особенно Погодина. В годы духовного становления Григорьев проявлял интерес к различным, часто противоположным, теориям; увлечение славянофильством, немецкой идеалистической философией, философией Гегеля и особенно Шеллинга (последователем которого Григорьев оставался всю жизнь), идеями Белинского, утопическим социализмом. В 1844 или 1845 г. он посещал кружок Петрашевского.

В 1851–1854 гг. Григорьев принимал участие в издании «Москвитянина», в составе так называемой «молодой редакции», ставившей целью обновить доктрину «официальной народности». В этот период у него формируются общественно-политические, философские и эстетические принципы, которым он в основном следовал в своей последующей деятельности, в том числе и в период работы в журналах «Время» и «Эпоха».

А. Григорьев разделял основные положения славянофильства. Всю жизнь для него были дорогими имена Киреевского, Хомякова, Аксакова. В 60-е годы с позиций «почвенничества» А. Григорьев вел непримиримую борьбу против революционно-демократической идеологии, идей утопического социализма. Но его не покидало чувство обреченности и несоответствия защищаемых им теоретических и политических позиций духу времени. С горечью он признавался: «Веры, веры нет в торжество своей мысли, да черт ее знает теперь, эту мысль», «принцип наш не ко времени». А. Григорьев оставил богатое литературное наследство, в котором основное внимание сосредоточено на вопросах эстетики и литературной критики. В статьях «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858), «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859), «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина» (1861), «Реализм и идеализм в русской литературе» (1861) и других Григорьев развивал принципы так называемой органической теории искусства.

Несмотря на наличие ряда ярких и талантливых статей, глубоких и проникновенных оценок произведений искусства, эстетические воззрения Григорьева, как и мировоззрение в целом, отличались непосле-



довательностью и противоречивостью. Свою «органическую» теорию он стремился противопоставить как теории чистого искусства, так и реалистической эстетике революционных демократов, но это не мешало ему заимствовать и эклектически сочетать отдельные идеи из критикуемых теорий.

Однако Григорьев правильно отмечает, что невозможна чисто эстетическая критика, рассматривающая то или иное произведение «в его эстетической замкнутости и отдельности» и не учитывающая его общественного значения; даже приверженцы «чистого искусства» не могут оторваться от жизни, определенных симпатий и антипатий. Но, несмотря на категорическое отрицание теории чистого искусства, он иногда рассматривает искусство как самодовлеющее, «в себе самом носящее свое неотъемлемое право и оправдание».

А. Григорьев связывает трактовку идеала с пониманием истины, но с позиций метафизических и идеалистических он не смог правильно понять связь истины относительной и абсолютной. Метафизически противопоставляя их, он признает лишь истину абсолютную, признание же относительной истины равнозначно, по его мнению, отрицанию истины вообще. Порок «исторической» критики Х. Григорьев видит в том, что, исходя из признания относительности истины, она считает относительным и идеал в искусстве. Григорьев же утверждает, «что везде, где была жизнь, была и поэзия; была она настоящая, высказывавшая стремление души человеческой к высшему, совершенному, прекрасному, всегда как нравственно, так и эстетически одинаково понимаемому; что идеал, одним словом, не развивается... сам идеал остается всегда один и тот же, всегда составляет *единицу*, норму души человеческой. Иначе – нет *истории*, а есть какое-то бессмысленное мелькание китайских теней». Мистико-идеалистические основы «органической» теории искусства А. Григорьева особенно ясно проявились в понимании процесса творчества; здесь на первый план выдвигается шеллингианская теория откровения, мистическое постижение идеала.

По мнению Григорьева, творческий процесс имеет несколько степеней. Первая и низшая степень «есть способность копировать», но «способность копировки есть не более как способность передразнивать натуру, сила грубая, телесная, неразборчивая». Следующая, более высокая степень творчества – это создание типов, «общих, отрешенных образов», которые совершаются в душе художника бессознательным мистическим путем. «Я верю Шеллингу, – пишет он, – что бессознательность придает произведениям творчества их неисследуемую глубину». И, наконец, третья степень – «это художественная способность в высшем ее проявлении, на безграничной ее свободе»; «эта степень предпо-





лагает уже постоянное отношение художника к идеалу и, вследствие сего, прочное идеальное мирозерцание»<sup>45</sup>.

В искусстве Григорьев видит «тот цельный, непосредственный и сжатый синтез новых отношений мысли к жизни, который дается таинственным откровением великой художественной силы». А. Григорьеву присуще понимание связи искусства с историческими условиями, но оно приобретает у него также мистико-идеалистический смысл. С этой целью он выводит на сцену историческое чувство, которое он трактует как *«сознание цельности души человеческой и единства ее идеала, сознания, которым обусловлена вера в органическое единство жизни, вера в историю»*.

Под влиянием славянофильства сформировалось и мировоззрение Николая Яковлевича Данилевского. Данилевский – автор большого количества работ, среди которых наиболее крупные – «Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к Романо-германскому» и «Дарвинизм. Критическое исследование».

Данилевский был убежденным сторонником идеализма и провиденциализма, непримиримым противником дарвинизма и ставил задачу опровергнуть теорию Дарвина.

Главную опасность учения Дарвина он видел в том, что оно не только устанавливает новый взгляд на развитие органического мира, исключая божественную разумность и целесообразность в природе, но и затрагивает основы мировоззрения и обосновывает материалистическую философию. «Дарвиново учение, – писал он, – есть не только и не столько учение зоологическое и ботаническое, сколько вместе с тем, и еще в гораздо большей степени, учение философское.

Дарвинизм изменяет, переворачивает не только наши ходячие и наши научные биологические взгляды и аксиомы, а вместе с этим и все наше мировоззрение до самого корня и основания». Если раньше, по мнению Данилевского, материалистическая философия не могла объяснить явления органического мира, то теперь на основе теории Дарвина она эти явления подводит под общее материалистическое воззрение на природу.

В противовес учению Дарвина о естественной закономерности Данилевский стремится отстоять идею о божественной предопределенности и целесообразности в природе.

Теории Дарвина о естественном отборе и образовании видов он противопоставляет свое понимание явлений природы, согласно которому разнообразие видов определяется так называемым морфологическим принципом. Под последним Данилевский понимает божественное начало, иде-

<sup>45</sup> Григорьев А. Собрание сочинений. Вып. 2. М., 1915. С. 106-107.



альные прообразы: «Морфологический принцип есть идеальное в природе»; морфологический принцип моделирует определенные типы органического мира, которые не развиваются и не могут развиваться, потому что представляют собой не «ступени развития в лестнице постепенного совершенствования существ», а «совершенно различные планы».

Морфологическое развитие происходит по законам, присущим самим типам и не зависимым от внешних условий.

Данилевский называет учение Дарвина псевдотелеологией и приходит к выводу о необходимости «принять телеологию настоящую» как верховный объяснительный принцип морфологических явлений или морфологического процесса».

Данилевский оказал известное *влияние* на современников и на развитие социологической мысли своей социологической концепцией, в основе которой лежит идея культурно-исторических типов. В книге «Россия и Европа» он предпринял попытку обновить взгляд славянофилов на ход исторического развития, придав ему естественнонаучное обоснование. Другим элементом его концепции была теория Гегеля о молодых и старых народах.

По Данилевскому, задача состоит в том, чтобы ввести в историческую науку естественнонаучный метод и поднять ее на уровень естественной системы. Он критикует теорию, согласно которой народы развиваются по единому всемирно-историческому плану, проходят одни и те же фазы развития. Он считает неправомерным делить историю народов на древнюю, среднюю и новую, потому что каждый народ или группа близких народов живет независимой от других народов жизнью. В то время как один народ переживает определенный период, другие народы находятся на другой стадии развития. Например, историки считают падение Римской империи разделом древней и средней истории. Но разве могло отразиться это событие на жизни Китая или Индии?

Отсюда Данилевский заключает, что в основу *изучения* исторического процесса нужно положить отдельный народ, национальность.

Подобно тому как в природе существуют различные типы животных и растений, так и в истории живут различные типы народов. У каждого типа человечества своя *история*, свой предустановленный план; следовательно, нет и не может быть общей *истории* и *общей исторической науки*.

По мнению Данилевского, человечество – это абстрактное понятие, в истории же действуют отдельные народности. Соотношение между этими понятиями такое же, как между родовым и видовым понятием. Таким образом, его естественно-научный метод стал обоснованием национализма и провиденциализма в истории. «Итак, – заключает он, – естественная система истории должна заключаться в различении куль-



турно-исторических типов развития, как главного основания ее делений, от степеней развития, по которым только эти типы (а не совокупность исторических явлений) могут подразделяться»<sup>46</sup>. Данилевский выделяет несколько культурно-исторических типов, или самобытных цивилизаций: египетский, древнесемитский, китайский, индийский, иранский, еврейский, греческий, римский, германо-романский или (европейский), славянский.

«Только народы, составлявшие эти культурно-исторические типы, – пишет он, – были положительными деятелями в истории человечества; каждый развивал самостоятельным путем начало, заключавшееся как в особенностях его духовной природы, так и в особенных внешних условиях жизни, в которые они были поставлены, и этим вносил свой вклад в общую сокровищницу».

Кроме народов, составляющих культурно-исторические типы, существуют народы, которым не суждено «ни положительной, ни отрицательной исторической роли», они (как, например, финские племена) составляют так называемый этнографический материал; кроме них, в истории действуют народы («бичи божии») – гунны, монголы, турки, которые помогают гибнуть умирающим цивилизациям, затем «скрываются в прежнее ничтожество».

При определении культурно-исторического типа Данилевский выделяет несколько «законов исторического развития». Среди них на первый план выдвигается единый язык или родственные языки, например, у русских и украинцев.

Непременным условием развития цивилизации является, по мнению Данилевского, политическая независимость, самобытность основ данной цивилизации, независимость от цивилизации другого типа. «Начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа. Каждый тип вырабатывает ее для себя при большем или меньшем влиянии чуждых ему предшествовавших или современных цивилизаций»<sup>47</sup>.

Воздействие цивилизаций друг на друга ограничено тем, что находится «вне сферы народности», т. е. могут быть заимствованы у другой цивилизации достижения науки, техники, промышленности, искусства, но не религиозные, социальные или общественные начала.

Каждый исторический народ проходит несколько стадий развития: длительный этнографический период, когда формируется психический облик народа; государственный; наконец, период цивилизации, в котором народ становится культурно-историческим типом. Период

<sup>46</sup> Данилевский Н. Я. Дарвинизм. Критическое исследование. Т. I. Ч. I. I. СПб., 1885. С. 7.

<sup>47</sup> Данилевский Н. Я. Дарвинизм. Критическое исследование. Т. I, ч. II. СПб., 1885. С. 226.



цивилизации каждого типа сравнительно очень короток, истощает силы его и вторично не возвращается. На стадии цивилизации развиваются те стороны духовной деятельности народов, «для которых есть залог в их духовной природе». После этого народ, истратив все силы, возвращается в этнографическое состояние. Уровень развития той или иной цивилизации определяется степенью развития «общих категорий» – религии, культуры (включающей науку и искусство), права и политической деятельности, общественно-экономических отношений.

Данилевский пытается наметить особенности культурно-исторических типов. Первые цивилизации – египетскую, китайскую, вавилонскую, индийскую и иранскую – он характеризует как первичные, или автохтонные; в них «общие категории» были не развиты и еще не обособлены друг от друга.

Последующие цивилизации достигли более высокого уровня во всех сферах деятельности, но каждая из них достигла наивысшего развития, недоступного другим народам, в какой-либо одной сфере. Так, еврейская цивилизация выработала идею единого бога, греческая создала непревзойденные шедевры искусства, римская развила право и принципы политической организации общества. Эти цивилизации, по определению Данилевского, «одноосновные», европейская же культура, которая развила политическую организацию и достигла блестящих достижений в науке, – «двухосновная».

Нетрудно заметить, что учение об особенных основах цивилизации создано под влиянием гегелевской теории о воплощении различных сторон мирового духа в жизни различных народов, хотя Данилевский и не признавал своего идейного родства с немецким философом.

По мнению Данилевского, наивысшего развития достигли греческая и европейская цивилизации. Европа находится в «апогее своего цивилизационного периода», но ее расцвет – предвестник близкого заката. Отсюда он делает вывод, что на смену Европе идет славянская цивилизация с самобытными общественно-политическими учреждениями и культурой.

Данилевский выступает против «европейничания», заимствования таких «вредных» и «чуждых» русскому духу явлений, как материализм, нигилизм и т. п. Русский народ в изображении Данилевского мягок, покорен, почтителен к власти имущим, «одарен в высшей степени консервативными инстинктами». Это является причиной того, что «Россия есть едва ли не единственное государство, которое никогда не имело (и по всей вероятности никогда не будет иметь) политической революции».

Данилевский характеризует славянский культурно-исторический тип как высший, «четырехосновный», в котором все «общие категории» достигают наивысшего развития. Он отводит особую роль России и сла-





вянству в защите православия. В духе провиденциализма говорит он о миссии России и славянства быть «главным хранителем живого предания религиозной истины», «быть народами богоизбранными». Оригинальную черту славянского типа Данилевский видит в решении общественно-экономической задачи.

Хотя этот вопрос и не изложен им достаточно ясно, но его решение он связывает с наличием крестьянского надела и общинного землевладения в России.

Из теории культурно-исторических типов Данилевский делает вывод о политической миссии России по отношению к славянским народам, о необходимости освобождения славян и создания единого славянского государства на основе федерации с центром в Константинополе.

Социологическая концепция Данилевского обосновывала противоположность России и Европы, самобытность основ русской жизни, особые черты русского характера, гарантирующие социальный мир, гармонию интересов народа и эксплуататорских классов. Вместе с тем его социологическая теория, обосновывающая мессианскую роль России в славянском мире, имела определенное политическое значение. Она представляла теоретическое оправдание экспансионистских стремлений царизма, его завоевательной политики.

В решении важнейшей для социологической науки проблемы о соотношении общих и особенных закономерностей исторической жизни человечества Данилевский занял крайне одностороннюю и в сущности реакционную позицию. Высказав ряд интересных суждений о специфических чертах развития отдельных групп народов, он вместе с тем пришел к отрицанию общих закономерностей общественного развития.

Теория «цивилизаций» Данилевского, разработанная в 60-х гг. прошлого столетия, оказала влияние не только на развитие социологической мысли в России (ее последователями были Н. Н. Страхов, К. Н. Леонтьев, историк К. Н. Рюмин и др.), но, по существу, положила начало целому направлению в социологии, которое нашло особенно сильное развитие в XX в. Теория культурно-исторических типов Данилевского явилась предтечей концепций О. Шпенглера, А. Тойнби и др. Отсюда всевозрастающий интерес к книге Данилевского «Россия и Европа».

Неославянофильское направление общественно-политической мысли нашло свое завершение в творчестве *Константина Николаевича Леонтьева* (1831–1891). Выходец из дворян Калужской губернии, он получил образование на медицинском факультете Московского университета.

В качестве врача Леонтьев принимал участие в Крымской войне, в 1861–1874 гг. находился на дипломатической службе. Выйдя в отстав-



ку, он сотрудничал в реакционных изданиях того времени – «Русском Вестнике» Каткова и «Гражданине» Мещерского. В 1880–1887 гг. был цензором, в 1887 г. поселился в монастыре Оптиной пустынь, где и принял сан монашества. В эпоху быстрого развития капитализма в России, роста революционно-демократического движения он попытался на идейной основе славянофильства создать социологическую концепцию, которая отвечала бы классовым интересам дворянства и служила обоснованием политической практики царизма. Эта теория изложена в книге «Восток, Россия и славянство», которую он писал, еще находясь на дипломатической работе. Но старые славянофилы встретили его прохладно, отказались опубликовать книгу.

Крайние выводы Леонтьева, его скептицизм по отношению к судьбе России, откровенное ретроградство побудили славянофилов отмежеваться от него. В свою очередь, деятельность славянофилов казалась Леонтьеву «буржуазным либеральничанием», что в его понимании было последней степенью падения.

Социологическая теория Леонтьева создана под влиянием теории культурно-исторических типов Данилевского, «учеником и ревностным последователем» которого Леонтьев себя считал.

Леонтьев полагал, что византийские начала помогли сплотить Русь, изгнать татар, поляков и т. д., а сейчас они помогут противостоять проникновению и развитию европейских начал жизни. Защищая этот тезис, Леонтьев, по существу, выступает против развития капиталистических отношений с их классовыми противоречиями, с борьбой за свободу и права народа.

Он пытался теоретически обосновать застой, борьбу против прогресса, просвещения. По его мнению, нужно содействовать прогрессу, пока развитие идет по восходящей линии, и всеми силами противодействовать, когда общество достигло своего апогея. Отсюда его призывы активно действовать «против равенства и либерализма», «учиться делать реакцию» и т. п.

Чтобы противостоять развитию России, необходимы «ретроградные реформы», насилие; «смесь страха и любви – вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят». Откровенный культ силы сближает Леонтьева с Ницше. Недаром в России его называли «русский Ницше».

Леонтьев открыто выступает против просвещения, видя в нем угрозу существующему строю. По его мнению, основание монастыря «полезнее учреждения двух университетов и целой сотни училищ». В этой реакционной программе отводилась особая роль религии. В отличие от славянофилов, которые идеализировали религию, Леонтьев видит ее социальную роль и открыто говорит о религии как необходи-



мом орудии подавления народа – «великом учении; для сдерживания людских масс железной рукавицей».

С особенным ожесточением Леонтьев выступал против буржуазного либерализма, который, по его мнению, расшатывает устои общества. Даже представители революционно-освободительного движения вызывают у него известное уважение, потому что они знают, какую ставят цель, либералы же просто «путают жизнь». Если победят революционеры, то, по словам Леонтьева, «все существенные стороны охранительных учений им самим понадобятся».

Социологическая концепция Леонтьева и особенно общественно-политические выводы из нее не были восприняты и поддержаны даже реакционными современниками. Она отталкивала их прежде всего своей откровенной формой, бескомпромиссными выводами, не прикрытыми словесно-либеральным флером. Леонтьев отбросил демократическую фразеологию и обнажил классовый смысл многих теоретических положений, разделяемых славянофилами и представителями других, близких им, социально-политических течений.

Идеализация славянофилами допетровской Руси превратилась у Леонтьева в откровенное преклонение перед средневековьем, разговоры о прогрессе сменились призывом «учиться делать реакцию», вместо идеализации православия Леонтьев говорит о религии как средстве держать народ в подчинении и т. д. Отличие взглядов Леонтьева от славянофильства обусловлено прежде всего тем, что он острее почувствовал нарастание революционных сил и идей в России и неспособность доктрины старого славянофильства им противостоять и дать идейно-политическую программу.

Отсюда его скептицизм (распространяемый и на само славянофильство), ретроградная программа «подморозить» Россию. Социологическая концепция Леонтьева подводила как бы итог неославянофильскому направлению общественной мысли, обнажив его полную неспособность дать позитивную теорию общественного развития, которая могла бы противостоять прогрессивным и тем более революционным течениям социологической мысли. В эпоху империализма последователями Леонтьева выступили Астафьев, Розанов. Таким образом, неославянофильское направление общественной мысли представляло собой попытку дальнейшего развития славянофильских принципов в условиях пореформенной России. В вопросах философии и философского истолкования естествознания оно не внесло существенно новых моментов, отстаивало идеализм и провиденциализм, выступало против достижений естественных наук как обосновывающих материалистический взгляд на природу.



В отличие от старых славянофилов, которые были оппозиционно настроены по отношению к существующему строю, отдельные почвенники и неославянофилы откровенно переходят на реакционно-охранительные позиции, проповедуют застой общественной жизни, а некоторые из них (Леонтьев) – возврат к средневековью. Неославянофильская теория об особых путях развития России и Европы служила обоснованием национализма и захватнической политики царизма. Неославянофильские теории были использованы представителями самых реакционных течений общественно-философской мысли XX в. Р. Хезр в книге «Пионеры русской общественной мысли» пишет о Леонтьеве как о достойном предшественнике О. Шпенглера и Тойнби. Противоположным славянофильству в 40-х гг. XIX в. было западничество. Западники отстаивали идею развития России в направлении, указанном передовой западноевропейской цивилизацией. Термин «западничество» впервые употребил Николай Васильевич Гоголь в 11 главе «Выбранных мест из переписки с друзьями»<sup>48</sup>.

В ряде исследований термин «западничество» трактуется расширительно, в частности, как совокупность любых проявлений прозападных симпатий, кроме того используется понятие «европеизм». Европеизм имеет давнюю традицию и восходит еще ко времени Петра I, когда наметилась тенденция разрушения российского патриархального уклада и формирование общества нового образца, ориентированного на западноевропейскую культуру.

В целом можно отметить, что корни западничества и славянофильства следует искать в периоде эпохи романтизма, когда перед мыслителями различных стран Европы была поставлена проблема историзма и национальной самобытности. При решении этой проблемы западники пошли по пути идеалов просвещения, идеалов свободы и прогресса. Славянофилы же провозгласили своими ценностями национальные традиции и патриархальный уклад.

Классическим вариантом русского западничества в 40-е гг. XIX в. стали статьи Виссариона Григорьевича Белинского, вошедшие в литературу под общим названием «Россия до Петра Великого», Белинский и был признанным лидером западничества. Роль организационного центра западничества выполняли руководимые им журналы «Отечественные записки» и «Современник». Наряду с Белинским видное место в западничестве занимали Александр Иванович Герцен; историк Константин Дмитриевич Кавелин – создатель философско-юридической концепции русской истории; историк и просветитель, автор ряда статей

<sup>48</sup> Гоголь Н. В. Соч. 15 изд. СПб., 1900. Т. 7. С.53.





западнического толка Грановский Тимофей Николаевич, а также автор запрещенных цензурой «Писем деревенского жителя» Огарев и др.

Философскую основу западничества составляло левое гегельянство, однако усвоив гегелевскую диалектику, его историзм, составными частями которого были постулаты о трехступенчатом саморазвитии абсолютной идеи от насущного бытия к разумной действительности и теории перехода от господства необходимости к «царству свободы». Но, в отличие от Гегеля, западники ставили в центр мироздания индивидуальность, живое человеческое Я.

Общественный прогресс западники связывали с гуманизацией индивидуального сознания и всей системы общественных отношений. Западники считали движущей силой истории не народные массы, которые, как писал Грановский, «бессмысленно жестоки или бессмысленно добродушны» и «коснеют под тяжестью исторических и естественных определений, от которых освобождается мыслью только личность».<sup>49</sup>

Если славянофилы говорили о спасении в мире сверхрациональной благодати, т. е. спасении в Боге, то западники утверждали веру в творческие возможности просвещенного разума, способного обеспечить господство рационально мыслящего индивида над стихийными силами природы и истории.

Своеобразным воплощением разума должно быть, по мнению западников, государство. Государство должно стоять на страже интересов отдельного человека и служить ему, создавая условия для просвещения «бессмысленных масс». Западники отстаивали идею сильной государственной власти, считая, что только такая власть способна осуществить эффективные государственные реформы, направленные на соблюдение прав человека и гражданина. Примером настоящего государя западники считали Петра I, благодаря энергичным преобразованиям которого Россия изменилась: были созданы условия для разрушения крестьянской общины, было создано общество людей различных сословий.

Западники предлагали и свой нравственный кодекс, в который входили такие ценности, как уважение к собственной личности и к человеческому достоинству другого индивида, любовь к своему отечеству. Носителем идеалов западничества являлся человек энергичный и честный, они презирали лень и безалаберность. По мнению западников, примером энергичного, сильного человека мог быть Штольц из романа Гончарова «Обломов».

Внутри западничества существовало два направления: радикально-демократическое, к которому относили Белинского, Герцена, Огарева, Панаева и др., и умеренно-либеральное – Анненков и Тургенев. По

<sup>49</sup> Грановский Т. Н. Соч. 4-е изд. М., 1900. С. 445.



ряду вопросов, особенно социально-политических, между западниками не было единства, а некоторые западные исследователи называли их искания утопическими. Но это не потому, что их выводы были действительно утопическими; на фоне западно-европейского пространства учения западников смотрелись органично, но для России XIX в. они были действительно утопичными, реализовать их в условиях российской действительности было пока невозможно.

Однако вскоре, в связи со смертью Белинского, западничество исчерпало себя. Но у Белинского остались идейные наследники – Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев и др.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. В чем основной смысл сочинения митрополита Иллариона «Слово о законе и благодати»?
2. Что общего между «Поучением» Владимира Мономаха и «Посланием просвитеру Фоме» Климента Смолятича?
3. Укажите роль Максима Грека в развитии православной русской литературы.
4. Опишите классификацию наук Юрия Крижанича.
5. Дайте характеристику воззрениям членов «ученой дружины».
6. Каковы исторические основания для появления двух направлений в культуре России западничества и славянофильства?
7. Укажите основные идеи почвенничества (Ф. Достоевский, А. Григорьев, Н. Страхов).
8. В чем специфика славянофильских взглядов Н. Данилевского?
9. Поясните, почему К. Леонтьев является радикальным выразителем философии славянофилов.
10. Что такое западничество?
11. Каких представителей западничества вы знаете? Рассмотрите их взгляды.



## Глава 4

# РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

### 4.1. В поисках нового идеала: богочеловечество

В конце XIX – начале XX в. под влиянием социально-экономических и политических изменений в России в среде некоторой части интеллигенции начинает формироваться негативное отношение к историческому православию. В Москве, Петербурге, Киеве возникали религиозно-философские общества, на заседаниях которых обсуждались проблемы, связанные с состоянием православной религии. Речь шла о том, что православие не отвечало требованиям дня, скомпрометировало себя союзом с самодержавной властью. Участники религиозно-философских собраний, среди которых были и представители духовенства, называли такое православие историческим.

Историческое православие, церковь они упрекали в отсутствии «своего положительного общественного идеала», признании царя главой церкви и стремлении сделать из самодержца чуть ли не религиозный догмат<sup>50</sup>. Свои выводы и религиозные искания они назвали новым религиозным сознанием. Новое религиозное сознание должно было, по их мнению, преодолеть и исправить пороки исторической церкви. Причиной несостоятельности исторической церкви они называли чрезмерный аскетизм, усматривали в историческом христианстве «забвение земного и плотского», в связи с чем ставили проблему освящения плоти и мира в новой религии. Они стремились обосновать изначальность не только духа, но и плоти, не только неба, но и земли и их религиозную равноценность.

Представители нового религиозного сознания ставили целью создание новой религии, так называемой религии Третьего завета, Святого Духа, неохристианства. Выступая с критикой христианства, они определяли историческое христианство как одностороннее раскрытие истины. При этом они предлагали переустройство религии и церкви на основе так называемого «чистого», евангельского христианства. На этом пути они пытались решить сложные исторические проблемы, которые были актуальны в конце XIX – начале XX в., такие, как проблемы социального равенства, справедливости. Они рассчитывали, что в лоне нового религиозного сознания произойдет отказ от аскетизма, монашества, плоть

<sup>50</sup> Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907. С. 7.



не будет признаваться греховной (что было выступлением против учения христианства о первородном грехе). Власть земная, государственная будет якобы заменена свободным религиозным союзом, основанным на любви, в котором не будет насилия<sup>51</sup>.

Так на основе переосмысления православия возникает новый уровень духовности в русской культуре, получивший название русского ренессанса. Теоретики неохристианства Н. Бердяев, С. Булгаков, Д. Мережковский основывали свои выводы на идеях Ф. Достоевского, Вл. Соловьева, славянофилов.

Учение о путях человечества к Богочеловечеству, к всеединству, к Царству Божьему являлось и центральной темой философии Вл. Соловьева. Философия истории у него связана с учением о Богочеловечестве. Исторический процесс Соловьев интерпретирует как связь человека и Бога, одухотворение человека в процессе этой связи, наполнение его содержанием божественного. Идея Богочеловечества означает и своеобразное понимание христианства. Христианство в понимании Соловьева – это не только вера в Бога, но и вера в человека. В личности Иисуса Христа произошло слияние божественной и человеческой природы, такое слияние должно произойти и в человечестве, в обществе, в истории.

Проблема взаимоотношения человека и мира, Бога и человека явилась главной темой и в религиозно-философских исканиях Достоевского. Признавая человечество как единственный спасительный путь человека, Достоевский указывает на то, что человек не волен выбирать, но на пути выбора часто идет губительным для него путем. Поэтому проблема человека и свободы – таков основной аспект раздумий Достоевского. В центре философского творчества Достоевского находится тема человека, его судьба; для мыслителя нет ничего дороже и значительнее человека, хотя нет ничего и страшнее человека, если он возмнит себя Богом. Человек таит в себе много противоречий, но даже самый ничтожный человек является абсолютной ценностью, так как есть образ и подобие Божие. Достоевский исследует «образ и подобие Божие» в роковых, преступных и светлых, добрых деяниях...

Истинная суть человека, по мнению писателя, раскрывается лишь в свободном выборе, поэтому Достоевский и испытывает человека свободой. В свободе таится большая опасность, если она переходит в своеволие и бунт, ибо это ведет к истреблению свободы человека, разложению личности. Посредством свободы перед человеком ставится вопрос о том, существуют ли нравственные границы деяний человека, если ему

<sup>51</sup> Записи Санкт-Петербургского религиозного философского общества. СПб., 1908. Вып. 1. С. 3-10.





все позволено? Свобода ведет человека к человеко-божеству, и здесь он находит свою гибель, или к Богочеловечеству, где человек обретает свое спасение.

Стремясь разобраться в сущности человека, мыслитель не принимает позиции, в которой человек является «штифтиком» мирового механизма, средством для установления будущей гармонии, он возражает и против принудительной гармонии, счастливого «муравейника», когда миллионы счастливы, отказавшись от личности и свободы, т. е. мира без страданий, но и без свободы.

Как же тогда достичь создания гармонического общества? Отвечая на этот вопрос, мыслитель подчеркивает, что в достижении общественного идеала нельзя идти путем разрушения существующего, так как такой идеал воплотит в себе дурную природу человека и будет построен на почве существующего в мире зла. Нужен не внешний, а глубокий нравственный переворот в самом человеке, его духовное перерождение. Нужно поверить в духовное Царство Божие.

Идеи Вл. Соловьева о Богочеловечестве и Ф. Достоевского о человеке и Царстве Божьем продолжают развивать неохристиане. Но путь очищения, как полагали выразители религиозно-философских собраний, – это путь длительный, осторожный, опирающийся на человеческий разум и богатый духовный опыт, который может быть основой переустройства социального бытия, очищения христианства на основе социальных практик первохристиан, альтруизма, самоотречения и самопожертвования.

Однако, как отмечали, в частности, Д. Мережковский и Н. Бердяев, бесчисленные подвиги самопожертвования не приведут ни к чему, если к ним не будет присоединена органическая работа религиозно-философского возрождения. Но при этом необходимо отрешиться от иллюзий внезапных переворотов в духовной жизни человечества, учитывать эволюционный характер идей христианства и ее носительницы – церкви. Духовная жизнь, духовный опыт пластичны и подвижны, и «...мы должны медленно и постепенно переплавлять цепенеющий скелет в новые формы. Иначе вместо новых форм мы получим груды осколков и драгоценное вино новой жизни будет разлито по земле... Христос как основатель новой религии был именно зачинателем новых духовных форм, новых чувств и идей»<sup>52</sup>.

И если в первые века церковь организовалась быстро, то это благодаря примитивности всей общественной жизни и полной обособленности христианских и языческих переживаний, тогда для совлечения

<sup>52</sup> Записки Санкт-Петербургского религиозно-философского общества. СПб., 1908. Вып. 1. С. 4.



с себя «ветхого человека» достаточно было одного усилия воли, сегодня в условиях сложного переплетения христианских и антихристианских начал возрождение христианства, его очищение становятся делом не только воли, но и ума, и духовного опыта. Нельзя не принять в расчет уровня развития технической культуры, которая, освободив человека от власти перед природой, сделала его рабом техники. И это последнее рабство оказалось более тяжелым гнетом для духовного опыта и для духовной жизни, чем рабство в лоне природы.

Вот это изменение внешних и внутренних условий религиозной жизни должно было изменить весь характер религиозного возрождения. Если раньше, в первые века христианства, перерождение религиозной жизни было простым «обращением», то теперь должно стать воспитанием. Новая свобода во Христе, как внешняя, так и внутренняя, должна быть результатом воспитания как индивидуального, так и общественного, этот процесс длительный, ибо Реформация показала нам, как быстро свобода превращается в рабство, если ее хотят осуществить сразу.

Религиозно-философское обновление выдвигало три обоснования: историческое – в противоположении аскетизму исторического христианства, догматическое – в догмате святой троицы и эстетико-психологическое – в стремлении к красоте и благу жизненных форм.

На пути совершенствования духовного бытия и всестороннего развития и использования социального, духовного опыта теории религиозно-философского обновления призывали к освящению светской культуры и общественности, брака и плоти. Ситуацию негативного отношения к светской культуре и общественности, полагали они, необходимо изменить – после ветхого и нового завета должен осуществиться третий завет, в котором земля и плоть найдут свое освящение. Кроме того, земля и плоть найдут идеологический базис в троичности бога, ибо ранее ипостась Духа святого не имела своего специального откровения в истории.

Основываясь на взаимосвязи внутреннего и внешнего опыта, теории обновления переосмысливали содержание аскетизма как основного религиозного принципа, и при этом принципа метафизического. Они полагали, что аскетизм – это не отречение от мира и плоти, ибо от плоти и мира не следует отрекаться, как это делает историческое христианство. Поясняя, почему не следует отрекаться от мира и плоти, А. В. Карташов, в частности, во вступительной речи на заседании С-Петербургского религиозно-философского общества в 1908 г. говорил, что мир как смешение божественного и дьявольского дает основание и возможность как для святого, так и греховного с ним взаимодействия. И то и другое неразделимо какими-либо внешними способами, тайна этого разделения греха и святости в отношениях к миру не



в каких-либо правилах и законах, но в самой душе человеческой. К одному и тому же объекту этого мира можно относиться свято и греховно, смотря по тому, воспринимаем ли мы в этом отношении греховное или божественное начало, влечемся ли к тому или к другому. «Никакие откровения не сделают зараженную грехом плоть и материю святой, лишь в преодолении заложенного в нем зла может святиться тело. А для преодоления зла необходим и подвиг аскетизма... как принцип преодоления греха самоутверждения. И пока есть грех в мире, а он будет прибывать до второго пришествия Христа, не исчезнет в человеке и этот трагический конфликт религиозного влечения к красоте и благу мира и отречения от таящегося в них греха».<sup>53</sup>

В обсуждаемых на религиозно-философских собраниях вопросах очевидно влияние миросозерцания славянофилов, Ф. Достоевского, Вл. Соловьева. В частности, одной из ведущих проблем на религиозно-философских собраниях была проблема человека и Богочеловечества, духовного опыта человека, который является ведущим при пересечении Небесной и Земной истории. Например, Бердяев по этому поводу замечал, что «человек сознает свое величие и мощь и свое ничтожество и слабость, свою царственную свободу и свою рабскую зависимость, сознает себя образом и подобием Божьим и каплей в море природной необходимости. Странное существо, двоящееся и двусмысленное, имеющее облик царственный и облик рабий, существо свободное и закованное, сильное и слабое, соединившее в одном бытие величие с ничтожеством, вечное с тленным. Все глубокие люди это чувствовали»<sup>54</sup>.

Идея Богочеловечества, развиваемая Н. Бердяевым, С. Булгаковым и др., получила конкретное выражение в процессе осознания сущности человека как образа и подобия Абсолютного Бытия, как сверхприродного объекта, изучением и анализом которого может заниматься лишь философская антропология, основывающаяся на высшем, прорывающемся за грани природного мира самосознании человека. Рассуждая по этому поводу, Бердяев, в частности, полагал, что только подлинная, антропологическая философия видит, что человек превышает все явления природного мира и представляет собой верховный центр бытия, что в человеке сокрыты тайные космические силы. Человек – микрокосмос.

Антропологическая философия, объясняет Н. Бердяев, открывает тайну человека как существа, в котором пересекаются два мира: высший мир – мир Божественный и низший мир – органической природы. Все великие люди, полагал Бердяев, чувствовали, а иногда и прозревали эту странную природу человеческого существа, существа двоящегося

<sup>53</sup> Записки Санкт-Петербургского религиозно-философского общества. СПб., 1908. Вып. 1. С. 98.

<sup>54</sup> Бердяев Н. А. Философия свободы. Философия творчества. М.С. 154.



и двусмысленного, имеющего облик царственный и облик рабий, свободного и закованного, сильного и слабого, соединившего в одном бытии величие с ничтожеством, вечное с тленным.

К такому выводу о сущности человека Бердяев приходит после знакомства с мистическим опытом Я. Беме и его последователя Р. Штейнера. Учение Штейнера представляет собой взаимосвязь западных и восточных религиозно-окультиных учений, в синкретичном соединении которых можно выделить элементы гностицизма, пифагорейской мистики чисел и оккультно истолкованного христианства.

Наряду с идеями Штейнера Н. Бердяева, в частности, привлекали рассуждения одного из идейных теоретиков мистицизма Я. Беме. Многие философы использовали термин Беме «мука материи».

У Беме не было последовательной философской системы, его суждения подчас противоречивы, содержат переложения библейских мифов и полны поэтических образов. Размышляя о природе самодвижения, Беме считал, что первоначально Бог был ничто, пропасть (*Ungrund*). Это был не дух, а лишь образ духа. Вглядевшись в самого себя, Бог-отец создал сына – «слово жизни», ее основу. Беме всюду видел раздвоенность и противоречивость, полагая, что мир развивается благодаря борьбе добра и зла, света и тьмы. Эту идею противоречивости мира развивал далее и Н. Бердяев. Используя понятие *Ungrund*, Бердяев интерпретировал его противоречивое, меоническое потенциальное начало, как хаос и свободу одновременно. Объяснить развитие этого начала невозможно – это основа мира, самодвижение.

Возрождение мистики Беме Бердяев осуществляет через философию Ф. Баадера, обращаясь, в основном, к его антропологии. «Человек – посредник между миром и Богом. Следовательно, он не тварное существо мира, а незаконченный процесс творчества. Лишь в человеке раскрывается Бог в своей целостности...»<sup>55</sup>.

Как и мистики (Штейнер, Баадер), Бердяев пишет о микрокосмической природе человека, полагая, что в человеке проявляются «наслоения всех планов Бытия, всех планетных эволюций... человек включает в себя весь космос от камня до Божества»<sup>56</sup>.

Человек, таким образом, как бы становится центром Вселенной, он связан со всей живой природой, человек не может уйти из космоса, он может лишь изменить и преобразить его, он разделяет судьбу космоса и занимает место в космосе, уготованное ему Богом-творцом. Человек живет в космосе как свободный, призванный Богом же свободно взаимодействовать со Всевышним. Воспользовавшись свободой, чело-

<sup>55</sup> Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 304.

<sup>56</sup> Там же. С. 305.





век сделал свой выбор, впал в грех и потерял «свое царственное место», отпал от Бога и впал в состояние звериное, «обессилил» и частично утратил свое творчество, но не лишился его окончательно. Однако же как результат греха появилось разорванное, грешное время, несущее страдания и смерть, и началась земная история.

Назначением человека в рамках земной истории и грешного разорванного времени является преодоление этого времени путем «творческой деятельности и воспоминания» о своей связи с Господом до грехопадения. «Творчество не есть приспособление к этому миру, к необходимости этого мира – творчество есть переход за грани этого мира и преодоление его необходимости».<sup>57</sup>

Творчество, о котором повествуют представители философии обновления нач. XX в., – свободно от мира и является победой над грешным, социальным бытием. Творчество есть преодоление социального времени, времени, которое выступает как дурная бесконечность, ибо появилось в результате греха. Время как дурная бесконечность – это движение времени от прошлого к настоящему и будущему. В то время как в Божественной, Небесной истории время – вечность, вне времени, в вечности все моменты бытия совершаются, нет там временной, хронологической последовательности, «а есть лишь идеальное, вневременное свершение». Акцентируя внимание на несовершенстве исторического, социального времени, Бердяев приходит к выводу, что творчество связано с вечностью, укоренено в вечности, ибо творческий акт есть уход из мира, из этой жизни, в творческом акте побеждается тяжесть мира, сгорает грех и высвечивается иная, высшая природа. Что же сподвигло человека на творчество?

Ответ на этот вопрос неоднозначен, но в первом приближении можно сказать, что основанием творчества является духовный опыт.

Все рассмотренные выше вопросы, поставленные русской религиозной философией начала XX в. выводят нас на проблему духовного опыта, все они связаны с духовным опытом, что мы и хотели подчеркнуть. Всестороннее рассмотрение духовного опыта дано в работе Н. М. Минского «Религия будущего», на которую неоднократно ссылается и Н. Бердяев в своей работе «О новом религиозном сознании».<sup>58</sup>

Исходя из основной посылки о союзе земли и неба, духа и плоти, Минский интерпретирует духовный внутренний опыт как «возникновение мистической зари в душе человека, стремление узнать не в чем заключается вечное, а то, как вечное открывается во временном».<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Бердяев Н. Смысл творчества. М., 1989. С. 384.

<sup>58</sup> Бердяев Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. СПб., 1905. С. 149.

<sup>59</sup> Минский Н. Религия будущего (философские разговоры). СПб., 1905. С. 16-17.



Развивая и модифицируя идеи Штейнера, Баадера, Минский дифференцирует опыт человека как внешний опыт и внутренний опыт. Внутренний опыт – духовный опыт, основанный на уверенности, но не на вере, ибо исследователь разводит понятия уверенности и веры, полагая, что вера и религиозное чувство, которое связано с уверенностью, – это разные ипостаси. «Я исповедую Бога, в которого не верю, не верю потому, что довольствуюсь уверенностью, уверенность же... в сущности касается только моей ограниченной природы и условий, при которых во мне возникает сознание божества... к нашему внутреннему опыту мы относимся только с уверенностью. В своих страданиях и радостях, как бы они не были велики, мы уверены, а между тем они волнуют нас и расширяют, а не ограничивают нашу душу».<sup>60</sup>

Если мы от внутреннего духовного опыта перейдем к внешнему, то увидим, что и там наши знания основаны на уверенности, которую подпитывает и выверяет разум. Чувству веры здесь нет места. Однако, наряду с внутренним и внешним опытом, существует еще внутренний опыт других людей, который очень важен для нас, хотя и скрытый за непроницаемой символической материей. «В своих чувствах и мыслях я могу быть уверен. В Вашем внешнем образе тоже. Но что таится за Вашими словами и жестами, какие мысли и чувства, а главное, какие движения воли, какие намерения и цели, какие оттенки симпатии или отчуждения, – во всем этом я никогда не могу быть уверен и во все это по необходимости должен верить... Во всех явлениях чужой души я не в состоянии внутренне увериться, а лишь могу наружно удостовериться, и поэтому я должен в них верить».<sup>61</sup>

Но за символической материей мы не можем обрести Бога, а только исключительно во внутреннем откровении, т. е. во внутреннем опыте и с уверенностью. «Вот почему в истинном Боге нельзя ни сомневаться, ни наружно удостовериться. Истинный Бог есть наша собственная мысль, самая достоверная, наше собственное чувство, самое бескорыстное, наше собственное стремление, самое неутомимое. В отношении к Богу нет места вожделению, и поэтому к Богу нельзя охладеть. Кто познал и полюбил Бога, никогда не потеряет и не разлюбит его».<sup>62</sup>

В религиозной философии неохристианства были трансформированы идеи православной антропологии, развивалась идея Богочеловечества (принцип свободной связи Бога и человека).

Таким образом, Бердяев отходит от традиционной православной истории и предлагает свою систему развития общества, в центре которой находится свобода, об этом уже шла речь выше. Идею свободы,

<sup>60</sup> Минский Н. Религия будущего (философские разговоры). СПб., 1905. С. 17.

<sup>61</sup> Там же. С. 18.

<sup>62</sup> Там же. С. 21.



связанную с проблемой зла, проблемой творчества, Бердяев рассматривает на основе «несотворенной» свободы, которую он развивает вслед за немецким мистиком Якобом Беме. Первичная свобода у Бердяева коренится в Ничто, Бог не причастен к ее творению, с Бога снимается ответственность за свободу. Свобода изначальна и первична.

На основе идей свободы, человека и Богочеловечества мыслитель формирует свой взгляд на общество. Вначале на равных из изначальной свободы возникают Бог, космос и человек. Человек до греха, как Бог, он равен Богу, но свобода искушает человека, и он совершает акт грехопадения, с которого и начинается история, история в социальном, «дурном», «разорванном времени». Таким образом, история понимается как испытание свободой, как «болезнь бытия», имеющая свою хронологию. Историческая практика интерпретировалась мыслителем как противостояние между добром и злом. Явление Христа призвано было приблизить путь спасения от зла, предвратить конец истории. Лишь в соединении Бога и человека мыслитель видел спасение человечества от зла и страданий. В соединении человека с Богом понимал он путь истории, путь спасения. Поэтому Бердяев ратовал за «новую религию», которая должна стать богочеловеческой.

Идеи «неохристианства» выражал и Сергей Булгаков, полагая, что жизнь человеческая имеет смысл и абсолютную ценность не в себе самой, а в служении высшему Добру, Богу. Человек же должен с необходимостью ориентироваться на высшее Добро. Конкретным выражением ориентации на высшее Добро Булгаков полагал экономическую, хозяйственную и политическую деятельность человека. Политическая экономия должна выполнять роль прикладной этики, этики экономической жизни, а «практическая политика» – этики политической жизни. Действия, не ориентирующиеся на этику Добра, ничего доброго людям дать не могут.

Христианин, по мнению Булгакова, должен активно действовать на земле, поскольку история есть акт богочеловеческий, в центре ее находится церковь. Булгаков выступает против утверждения, что Бог внешен миру. Если это признать, рассуждает он, то христианин в поисках спасения души должен презирать ценности мирские, бежать от них. Мир же, оставленный христианами, «все больше и больше отвращается от такого христианства и объявляет себя самоцелью». Альтернатива «Бог или мир» должна быть отвергнута, необходимо соединить Бога и человека. Богочеловечество – основная идея для построения подлинного мира, из этой идеи следует активная любовь к миру от Бога, через обожение мира и Бога, через обожение мира. Личность в состоянии развиваться только через этические и религиозные убеждения.



Любая деятельность, по мнению Булгакова, должна быть исполнением религиозного и нравственного долга. Он отмечает, что в русской культуре, основанной на православии, «труд есть не только подневольная тягота, но включает в себя в большинстве случаев и известный этический элемент: он может рассматриваться и как исполнение религиозного или нравственного долга, обязанностей». В монашестве труд входит в систему общей аскетики, которая рассматривается как средство освящения мира и плоти, процесса внутреннего устройства человеческой души. Поэтому, рассуждает Булгаков, проблему града Земного нельзя решить без града Небесного, ибо христиане должны стремиться к усовершенствованию социального строя для всех, но не создавать привилегии.

Проблемы преобразования человеческой души и жизнедеятельности человека на рубеже XIX–XX вв. нашли свое выражение не только в философском, но и в эстетическом творчестве. В частности, это выразилось в полемике представителей русского символизма. Например, В. Брюсов, отстаивавший теорию «чистого искусства», ратовал за то, чтобы оно оставалось в собственных границах и служило только эстетическим идеалам, идее красоты. Напротив, В. Иванов, вслед за В. Соловьевым, полагал, что искусство должно быть религиозным творчеством, теургией, когда сознанием художника будет управлять не только стремление к прекрасному, но и религиозная идея. Это, согласно В. Иванову, высшая цель искусства.

Мы не случайно затронули имена символистов. Это разноплановое, неоднородное течение в культуре XX в. Оно охватило собой не только эстетические теории, но и многие виды искусства и отразилось во взглядах философов того времени. Без идеи символа русская культура XX в. непредставима.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое «историческое православие»?
2. Каковы были причины возникновения «неохристианства»?
3. В чем заключались главные проблемы, решаемые «неохристианами»?
4. В чем смысл идеи «Богочеловечества»?
5. Каковы философские истоки мирозерцания Н. Бердяева, объясняющие происхождение мира и человека?
6. Каковы основные идеи религиозно-философских собраний конца XIX – начала XX вв.
7. В чем суть религиозно-философской ориентации С. Булгакова?





## **Глава 5**

# **ИДЕЯ СИМВОЛА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ)**

### **5.1. Сущность русского символизма**

Символизм – учение о символе, душа культуры. Любой символ обладает и материальными, и духовными свойствами и, таким образом, условен. Например: я гляжу в ночное небо и вижу звезды. Звезда – это природный, материальный объект. Сама по себе она ничего не говорит ни о душе, ни о духе, а только о своих физических свойствах. Но вот перед нами пылает звезда из «Реквиема» А. Ахматовой:

И прямо мне в глаза глядит  
И скорой гибелью грозит  
Огромная звезда...

Вот это уже другое дело. Здесь звезда – символ. Символ ужаса и тревоги за будущее. Символ всегда условен, т. е. внешний вид его ничего не сообщает о его внутреннем содержании. Но синтез одного и другого передает сущность символа.

Символизм является душой (точнее – духом) культуры еще и потому, что он многозначен, состоит из таких знаков, которые вмещают в себя бесконечную смысловую полифонию. Например, змея, кусающая свой хвост. Это и круг, по которому движется природа; это и бесконечность пространств, в которую «заброшен» человек; это и вечность, на которую все мы надеемся; это и высшая мудрость, ведущая нас к вечности.

Наконец, символизм является душой культуры еще и потому, что он внушает. На своем условном и многозначном языке символ внушает нам идеи об иномирных далях, зовет нас к совершенной жизни, иносказательно влечет к идеалу. Мы даже не замечаем процесса внушения, но, попав в «поле» символа, отдаем ему свою душу и идем за ним туда, куда он нас ведет. Все пророки и святые всех религий мира – мощные символы духовной реконструкции мира. Это идеалы, ведущие нас к высшей идее. Они – внушают.

Можно предположить, что без этих трех свойств символизма (условность, многозначность и внушение) не было бы культуры, не было бы души, духа, – был бы только мертвый природный объект.

Символизм – это общий душевный пейзаж, вызывающий к жизни символическое искусство. Вечный символизм – это духовная сущность



бытия; это та бесконечная первооснова, к которой возвращается художник в целях обретения новой творческой инициативы. В чем особенность русского символизма как художественного течения в истории искусств? Об этом мы подробно поговорим ниже, наметим лишь предварительные общие идеи.

1. *Язык*. Символистов в России начала XX в. не устраивал культурный, многократно воспетый литературный стиль. И они обратились к фольклору, древнерусскому и античному. Например, стихотворение Вяч. Иванова «Вызывание Вакха»:

Чаровал я, волховал я,  
Бога Вакха зазывал я  
На речные быстрины,  
В чернолесье, в густосмолье,  
В изобилье, в пустодолье,  
На морские валуны<...>  
Демон зла иль небожитель,  
Делит он мою обитель,  
Клювом грудь мою клюет,  
Плоть кровавую бросает...  
Сердце тает, воскресает,  
Алый ключ лиет, лиет...  
(1906)

Почему именно фольклор? Потому, что художники-символисты не принимали современное слово – оно «изношено», «избито», «бледно». На смену ему должна прийти не келейная, но народная речь, богатая предчувствиями и предвестиями. Фольклорные источники питают душу творца новыми идеями, выразительность многократно возрастает. С другой стороны, выразительность, основанная на фольклоре, ближе народному сознанию, понятнее ему. Древние формы языка объединяют пророка и народ, поэта и толпу, художника и чернь. Прорыв из творчества поднебесной кельи в сферу коллективной души – вот цель такого языка.

Не надо забывать, однако, что увлечение древними мифами вело к обратному результату – отрыву певца от толпы. Андрей Белый, имевший великолепный, неповторимый и всегда узнаваемый язык, упрекал Вяч. Иванова в излишнем увлечении старыми формами языка: «Его книги проходят перед взором причудливым замыслом, напоминая слонов, изукрашенных золототкаными пологам, влекущих увесистый шаг своих ритмов по инкрустациям слов. <...> Вся «Прозрачность» (книга стихов Вяч. Иванова. – С. С.) – нежнейшая лирика мысли и диссертация



образов»<sup>63</sup>, т. е. иногда достоинство переходило в свою противоположность, в языковой «антиквариат». И тем не менее следует сделать такой вывод: если французские символисты стремились приблизить поэтическое слово к музыкальной фразе, пытаясь сделать свою речь тягучей, «размытой» (Бодлер, Верлен, Рембо), то русские символисты были возобновителями «корнесловия» – древних языковых форм, подлинных символов.

2. Одна из важных смысловых точек христианства – это *вера* в переход в иной мир. Причем не только духовно. Неортодоксальная религиозная мысль свято верит и глубоко надеется на спасение тела. Ведь как рассуждает Н. Ф. Федоров? Мы должны своим общим делом воскрешать предков и духовно, и физически. В этих целях больницы, школы и церкви должны быть перенесены на кладбище. Если воскресшим не хватит места на Земле, мы будем заселять иные планеты. Зачем эти фантазии? Для чего нужна эта странная вера? А для того, чтобы достигнуть спасения здесь и теперь, духовно и физически. Но самое главное – без «Страшного суда». Мы воскресим отцов наших своими усилиями, воскресим не только души, но и тела, и за это нам будет дана вечная жизнь. Эта вера в возможность избежать жуткой катастрофы, при мысли о которой холодеет душа, – специфический русский (хотя и не ортодоксальный) Символ веры.

3. *Любовь*. Конечно, любовная лирика свойственна всем временам и народам. Однако мы будем говорить о русской православной любви к идеальной женщине – Софии, Душе Мира. Мечты о ней наполняют душу поэта возвышенной и неразделенной любовью. Это – образец женственности, София – Премудрость Божия, или, как писал еще Гете, Вечная Женственность.

Ее великолепный образ сияет во многих стихах и даже в философской прозе предтечи русского символизма В. С. Соловьева. (Позднее лирику Прекрасной Дамы ярче всего выразит А. Блок.) Соловьев писал:

Милый друг, не верю я нисколько  
Ни словам твоим, ни чувствам, ни глазам,  
И себе не верю, верю только  
В высоте сияющим звездам.

(1892)

Это стихотворение – яркий пример предпочтения любви идеальной – любви земной.

В одном полушуточном стихотворении Соловьева, название которого «Вечная Женственность», мы находим такие строки:

<sup>63</sup> Белый А. Сирин ученого варварства. Берлин, 1922. С. 3-5.



Знайте же: вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод.  
Все, чем красна Афродита мирская,  
Радость домов, и лесов, и морей, –  
Все совместит красота неземная  
Чище, сильнее, и живей, и полней.  
(1898)

Сравним эти строки с поэтикой безобразного у Ш. Бодлера:

Но вспомните, и Вы, заразу источая,  
Вы трупом ляжете гнилым,  
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,  
Вы, лучезарный серафим.  
(«Падаль», 1843)

Различие этих стихов состоит в следующем: Бодлер напоминает, что небесную красоту постигнет земной конец (хотя как великий поэт на этом не останавливается). Но В. Соловьев убеждает, что земная красота имеет небесное начало. Примеры можно было бы множить. Но ясно, что в лирике русских символистов воспевается неземная любовь, как то было в случае Петрарки и Лауры, Данте и Беатриче.

Подводя итог нашим рассуждениям, скажем следующее: Серебряный век русской культуры – это подлинный ренессанс, вполне сопоставимый с европейским Возрождением прежних эпох. Только он, в отличие от своего первообраза, не смог растянуться на века и уложился в крохотный период человеческой истории – первую четверть XX в.

Итак, русские поэты углубили символизм как искусство слова и заострили его драматизм. В конце XIX в. начинают свое творчество «старшие» символисты: Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский. Они были близки к французскому декадентству. Однако пришедшие в символизм в начале XX в. К. Бальмонт, В. Брюсов, Вяч. Иванов и «младосимволисты» А. Блок, А. Белый, Ю. Балтрушайтис решительно отмежевались от декаданса и провозгласили новый лозунг – реализм. Они рассматривали слово не как случайное звуко сочетание, но как знак высшего бытия и понимали творчество уже не религиозно-мистически, а религиозно-философски. Они пытались постичь скрытую сущность мира, подняться от реального к реальнейшему. Наиболее четко эти идеи выразил в своих книгах («По звездам», «Родное и Вселенское», «Борозды и межи») Вяч. Иванов.





## 5.2. Теория символизма Вячеслава Иванова

*Я привык бродить в «лесу символов»,  
и мне понятен символизм в слове не  
менее, чем в поцелуе любви.*

Вяч. Иванов

Вячеслав Иванович Иванов – ученый, публицист, поэт. Если мы скажем так, то это будет правда, но еще не вся правда о Вяч. Иванове. Это глубоко задумчивый ученый, публицист и поэт. Его статьи по эстетике, литературной критике и истории культуры проникнуты пафосом осмысления мировых событий и судеб человека.

В чем важность этой темы и необходимость обращения к духовному наследию Вяч. Иванова? Во-первых, он историк, его работы по истории литературы и религии имеют научную ценность и по сей день. Во-вторых, и теоретическая проза, и поэзия Вяч. Иванова обильно насыщены поэтическими и философскими припоминаниями, и в этом смысле его произведения – находка для историка философии. Он оживил и использовал не только могучие возможности старого русского языка, но и глубокие потенции европейской мысли. Наконец, важное значение имеет само содержание идей Вяч. Иванова: понимание ограниченности элитарного искусства и стремление к искусству всенародному, мечты о народе-художнике как о единой творческой личности; размышления об ответственности поэта перед обществом; гуманные и оптимистические требования сохранения и передачи культурных ценностей перед лицом мировых катастроф. Эти мысли волнуют нас и сегодня и отвечают на духовные запросы нашего времени.

Сложная и по сей день вызывающая споры проблема творчества – одна из ведущих в теории Вяч. Иванова. Он предлагает идею круговорота творческого гения, исходящую из философии Платона. Процесс творчества состоит из трех этапов: восхождения, нисхождения и погружения в хаос.

Необходимо воспарение души, духовное ученичество, накопление идейных богатств в индивидуальном сознании, развитие скрытых способностей будущего творца. Процесс усвоения опыта культуры и совершенствования собственных способностей и есть восхождение. Оно служит цели утверждения отдельного субъекта. Восхождение нормально, ибо человечно. Итак, восходит человек.

Но лишь художник – нисходит. Отнюдь не каждый, вобравший в себя идеалы, может создать новые. Собственно творчество как символ дара – это нисхождение. Оно не утверждает субъекта, но разрушает его, заставляя выйти за грани личного, не допуская, однако, и его полного



распада, потому что кристаллизует этот процесс в продуктах творчества.

И то и другое движение духа равно необходимо для полноты человеческого бытия. Без восхождения не бывает нисхождения, и плод последнего зависит от высоты душевного полета. Но все это – еще не красота. Необходимо вернуться к земной первооснове, в смысле быть «верным Земле». Такая идея верности своему земнородству, матери-Земле принципиальна для Вяч. Иванова. Лучезарная щедрость и кротость нисхождения, в отличие от истощения и гордости восхождения, приносит единство красоты и добра.

Однако не всякое нисхождение ласкает и дарит. Чтобы освободиться от накопленного и сотворенного, от опыта прежних культур, от всех знаний и навыков, форм, облиций, масок, чтобы посмотреть на мир неумудренным взглядом младенца и увидеть новорожденный мир, надо окунуться глубже – в пучину хаотических, безличных, неумных, некрасивых и недобрых мужеженских дионисийских ощущений, в пучины пола, на дне которых и зарождается безудержный восторг восхождения.

Каждый этап творческого цикла, таким образом, разрушает пребывание духа в границах личного: восхождение – сверхлично, нисхождение – внелично, хаотическое – безлично. Здесь претворяется завет Августина – «выйди из себя» – и ликует «правое безумие» (термин Вяч. Иванова, означающий творческое состояние души).

Мыслитель предлагает нам красочную картину мира: надо всем в вышине веет Дух как первооснова бытия, его исток. Он содержит в себе семена Логоса – главного и единого закона для всего, что есть. Низший план – вещь, материя, земля – природа, которая должна подчиниться Логосу для обретения совершенства. И между этими сферами третья ипостась – Душа Мира, населенная множеством идеальных истин и правд: мудрость, добро, красота – божественное Всеединство, Вечная Женственность у Вл. Соловьева. Призвание творца – сообразно с единым законом изменить множественный мир.

Символ – вот цель такого творчества. Но хотя он и знак высших реальностей и потому уже реальность, он все-таки именно знак и лишь посредник в исповеданиях между Богом и человеком, между Богом и природой. Символ – куда менее живая жизнь, чем природа и человек. Это вестник небесного на Земле. «И освобождение материи, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение»<sup>64</sup>. Каким же должно быть искусство, чтобы освобождение было полным?

Искусство должно стать теургией. Что это такое?

<sup>64</sup> Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916. С. 221.



Вяч. Иванов развивает идею, высказанную Вл. Соловьевым: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»<sup>65</sup>.

Итак, символизм должен стать теургией, т. е. создавать такие произведения, в которых светился бы Божественный закон.

Мы рассмотрели творческий принцип символизма – искусства, создающего символы как знамения реального путем проникновения в высшие сферы и воплощения интуиции в форме земного. Но это не только отвлеченный процесс; сначала символизм – человек и художник, который его создал. Он представлен конкретными именами, имеет свою историю, о чем и пойдет речь.

Вся история искусства рассматривается нашим мыслителем как история символизма. Вскрываются истоки современной школы, существующей всего три десятилетия. Важно, что он пытается найти универсальный принцип подлинного искусства. Основное внимание Вяч. Иванов уделяет истории символизма конца XIX – начала XX в. Главная задача автора – показать внутреннее противоречие школы, которое и привело ее к распаду. Он выступает против декадентства.

В переводе с французского – это упадок, упадничество. Термин возник в 1885 г. как хулительное обозначение критиков для нарождающегося во Франции течения, но был переосмыслен самими поэтами в лозунг и сущность своего творчества. Для этого направления характерны субъективизм, индивидуализм, отрыв от реальности, поэтика искусства для искусства, эстетизм, стилизация и т. д. Подмечая эти черты, Вяч. Иванов обращает внимание на другие очень важные качества стихии декадентства в символизме. Это «чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с тягостно-горделивым сознанием, что мы последние в ее ряду»<sup>66</sup>.

Обратимся к тексту еще раз. «В то время как Верлен шутил: “Меня называют декадентом – живописное ругательство, вызывающее образ осени и солнечного заката”, они без всяких шуток признавали себя, впадая в явный романтизм, последними представителями латинской цивилизации поры ее ущерба и изобретателями новых ощущений, пропитанных тончайшими ядами духовного и морального разложения века умирающего...”»<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Иванов В. И. По звездам. СПб., 1909. С. 284.

<sup>66</sup> Иванов В. И. Переписка из двух углов. М., 1921. С. 33.

<sup>67</sup> Иванов В. И. Символизм // Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 660-666.



Итак, декадентство – это теория латинского упадка, т. е. упадка всей европейской цивилизации, находящей свой конец в декадансе, и экспериментализм в области чувств.

### 5.3. Символ и французская поэзия

*Я протянул канаты  
между колокольнями,  
гирлянды между окнами,  
цепи между звездами –  
и я танцую.*

*А. Рембо*

В 1892 г. Макс Нордау писал: «Великий поэт символистов, их первообраз, вызывающий удивление и подражание, давший им, по их собственному признанию, сильнейший импульс, – Поль Верлен. Ни в одном человеке не находим мы такого полного сочетания физических и психических признаков вырождения, как в нем; я не знаю ни одного писателя, на котором можно было бы проследить так отчетливо, черта за чертою, клиническую картину вырождения: вся его наружность, его жизнь, его образ мыслей, мир его представлений, способ выражения – все подходит под эту картину»<sup>68</sup>. В это время Верлену было сорок восемь лет. Он уже дважды был осужден – за выстрел в Рембо и за избивание матери; впереди было избрание «королем поэтов» (1894). Постоянное пьянство и метания между Богом и дьяволом подрывали творческий импульс поэта. И хотя во Франции его объявили вождем декадентства, сам он лишь саркастически шутил по этому поводу... Анатоль Франс назвал его «самым безумным, но уж конечно, и самым вдохновенным, и самым подлинным из современных поэтов»<sup>69</sup>. Сам Верлен так описывал невозможность описать свое творчество:

<...> ложусь я спать, и наподобье бога,  
Сплю, и во сне опять поэзией живу,  
И создаю во сне не то, что наяву, –  
Слагаю мудрые, глубокие творенья,  
Где нет фальшивых нот, где дышит вдохновенье,  
Стихи, сулящие открыть мне славы храм,  
Стихи, что не могу я вспомнить по утрам.  
(«Городские виды», 1895)

<sup>68</sup> Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 91.

<sup>69</sup> Цит. по: Эткинд Е. Лирика Поля Верлена // Верлен П. Лирика. М.: Худ. лит., 1969.





Теоретическая проза Верлена, к сожалению, в России не переведена. Но даже те описания творчества, которые он выразил в стихах, говорят о многом. Имеет смысл обратиться к французскому символизму, чтобы описать процесс его зарождения и расцвета и сравнить с русским символизмом, столь богатым на теоретические идеи. Это исследование покажет нам роль символа в искусстве, его возможные и действительные импульсы и воплощения.

Символисты объявили своим предшественником Бодлера, своим идейным вдохновителем – Верлена. Касательно Бодлера, источники свидетельствуют<sup>70</sup>, что он черпал поэтическое вдохновение из лирики Э. По, которого переводил на французский. Да, действительно, По можно отнести к предтечам символизма, если последний понимать как индизнаказательный намек на тайную идею, явленную в образе. Вообще лирика По, как и его проза, достаточно мрачновата. Например, в стихотворении «Червь-победитель» (1843), где описывается театральное действо, есть строки:

Но что за образ, весь кровавый,  
Меж мимами ползет?  
За сцену тянутся суставы,  
Он движется вперед,  
Все дальше, дальше, пожирая  
Играющих, и вот  
Театр рыдает, созерцая  
В крови ужасный рот <...>.

И ангелы, бледны и прямые,  
Кричат, плащ скинув свой,  
Что «Человек» – название драмы,  
Что «Червь» – ее герой!

Подобную эстетику ужасного можно найти и у Верлена, например, в стихотворении «Пьеро»:

<...> рта темная прореха  
Зловещих панихид подхватывает эхо,  
А белый балахон – как саван гробовой.  
(1868)

И эти же мотивы весьма схожи с лирикой безобразного у Ш. Бодлера:

<sup>70</sup> Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 259.



Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи  
Над мерзкой грудой вились,  
И черви ползали и копошились в брюхе,  
Как черная густая слизь.

(«Падалъ», 1843)

Примеры можно было бы множить. Но здесь необходимо сделать оговорку, что коль скоро речь идет о выдающихся поэтах, то у них не все однозначно: есть и жизнеутверждающие мотивы, в любовной лирике того же По:

Ты так чиста, так мил твой взор,  
Краса так богоравна,  
Что не хвалить тебя – позор,  
А не любить – подавно.  
(«Ф – с С. О – д.», 1835)

То же самое можно найти и у Бодлера: его творчество весьма неоднозначно. Порой в одном стихотворении встречаются и описание мерзости разложения, и гимн вечной красоте. У А. Рембо возвышенный символизм соседствует с самым отвратительным натурализмом:

Когда ребенка лоб горит от вихрей красных  
И к стае смутных грез взор обращен с мольбой,  
Приходят две сестры, две женщины прекрасных,  
Приходят в комнату, окутанную мглой <...>.

Он видит, как дрожат их черные ресницы  
И как, потрескивая в сумрачной тиши,  
От нежных пальцев их, в которых ток струится,  
Под царственным ногтем покорно гибнут вши.  
(«Искательницы вшей», 1871)

Думается, эстетика ужасного и безобразного и позволяет охарактеризовать французский символизм как декадентство.

В том же 1871 г. Рембо написал сонет, сделавший его столь популярным в кругу поэтов-символистов, и не только во Франции, но и у нас, в России. Содержание сонета «Гласные» в чем-то совпадает со словами Рембо, взятыми нами эпиграфом к этому разделу: некоторые исследователи полагают, что сонет был написан под влиянием стихотворения Бодлера «Соответствия» и основан на идее совпадения цветов, запахов и звуков:

А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,  
О – синий... Гласные, рождений ваших даты  
Еще открою я... А – черный и мохнатый  
Корсет жужжащих мух над грудой зловонной <...>.



Эта трактовка смысла сонета является наиболее распространенной, хотя известны слова друга Рембо Верлена по этому поводу: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета А. Он его видел таким, и только в этом все дело»<sup>71</sup>. Исследователь творчества Рембо Н. И. Балашов не находит в стихотворении ничего, кроме субъективного потока ощущений, и полагает, что сонет, поднятый в свое время на знамени символизма, как раз весьма от него далек в том смысле, что говорит о субъективных ощущениях, а не об объективных соответствиях. Он пишет: «После сопоставления различных взглядов <...> разумнее всего прийти к выводу, что “сила” сонета как раз в субъективной, т. е. с точки зрения символических соответствий *ложной* проекции идеи, которая именно в виду ее вольной инкогерентности (и прямой непередаваемости) воспринимается как истинно символическая, и, следовательно, символистская (курсив наш – С.С.). Получается, что лучший хрестоматийный пример символистского стихотворения – это бессознательная <...> мистификация. Символы здесь не имеют бесконечно глубокого <...> содержания, а если говорить точно, то не имеют никакого символического содержания <...>. Итак, Рембо, повсеместно прославляемый за символику сонета «Гласные», не был в нем символистом <...>»<sup>72</sup>. Добавим к этому, что, согласно Н. И. Балашову, одним из главных символистских произведений Рембо были «Озарения» (1872–1873). Эпиграф к этому разделу взят из «Озарений»<sup>73</sup>.

На самом же деле сонет «Гласные» можно полностью признать если не символистским, то декадентским, в соответствии с тем, что пишет о французской поэзии XIX в. В. И. Иванов и о чем мы будем говорить особо.

Мы остановим внимание на творчестве одного из французских поэтов, Ш. Бодлера, который, скорее, был предтечей символизма, но в его творчестве гениально предвосхищены основные идеи и замыслы этого движения.

Все тот же Н. И. Балашов излагает свое особое мнение о знаменитых «Соответствиях» Бодлера. Этот сонет, пишет Балашов, «полсотни лет воспринимался как скрижаль символического изображения трансцендентального в поэзии; следующие полсотни – как ключ метафизически-ассоциативной образности; а к началу третьей полсотни лет рискует быть интерпретированным как мост между западным мышлением и

<sup>71</sup> Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарение. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 392.

<sup>72</sup> Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения... С. 259–260.

<sup>73</sup> См. также: Рембо А. Стихи. Последние стихотворения... С. 122.



мудростью Востока»<sup>74</sup>. Балашов отмечает, что для этих «эпохальных» истолкований существенны лишь первые восемь строк «Соответствий», не удосужившись даже указать, что стихотворение состоит из двух смысловых частей.

Стихотворение «Соответствия» входит в знаменитую книгу Бодлера «Цветы зла». У книги была непростая судьба. При жизни поэта она выдержала два издания: в 1857 и в 1861 г. Третье издание состоялось сразу после его смерти – в 1868 г. После первого издания началась травля поэта: вероломные ценители искусства от политики завязали судебный процесс, в котором обвинили Бодлера в искажении действительной жизни Франции тех лет. Этот процесс имел место сразу после процесса над романом Г. Флобера «Госпожа Бовари». Но если суд оправдал Флобера, то Бодлеру не повезло. Его приговорили к изъятию шести стихотворений. Бодлер был вынужден продавать книгу с пустыми страницами на месте купюр. Бодлера осудили за реализм, хотя сам поэт отождествлял это понятие с «натурализмом» и считал себя романтиком. Следует отметить, что после процесса он получил восторженное дружеское письмо Виктора Гюго.

Само название книги – «Цветы зла» – парадоксально. Поэт описывает жизнь в ту пору, когда даже цветы прорастают злом. Цветенье зла – вот смысл шести стихотворных циклов, входящих в книгу: «Сплин и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы зла», «Мятеж», «Смерть». Книга, кроме прекрасных поэтических форм и изысканной любовной лирики, содержит глубокие философские идеи. Мы остановимся на некоторых стихотворениях, особенно философичных по духу.

Одно из первых стихотворений сборника – «Альбатрос». Надо сказать, что все философические стихи Бодлера можно воспринимать состоящими из двух частей, где первая часть – внешнее образное обрамление, а вторая – глубокий идейный смысл. За счет этого двухступенчатого повествования достигается глубокий символический эффект, основанный на принципе иносказания:

Временами хандра заедает матросов,  
И они ради праздной забавы тогда  
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,  
Провожающих в бурной дороге суда.

Грубо кинут на палубу, жертва насилья,  
Опозоренный царь высоты голубой,  
Опустив исполинские белые крылья,  
Он, как весла, их тяжело влачит за собой <...>.

<sup>74</sup> Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере. С. 241.





Этому нарушению царственной гармонии природы Бодлер ставит в соответствие судьбу поэта, словно предсказывая свой собственный удел:

Так, поэт, ты паришь над грозой, в урагане,  
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,  
Но ходить по земле среди свиста и брани  
Исполинские крылья мешают тебе.

(1859)

Аналогия между потерянной свободой истерзанной птицы и тяжелой участью поэта очевидна. Но вот перед нами еще одно произведение, отношение к которому других поэтов и историков искусства так иронично описал Н. И. Балашов. Мы имеем в виду сонет «Соответствия». Нам бы хотелось остановиться на комментарии этого стихотворения русским поэтом-символистом Вячеславом Ивановым. По его мнению, стихотворение было предназначено для сообщения «некоего эзотерического учения»<sup>75</sup>. Иванов называет сонет «краеугольным камнем здания новой школы символистов». В чем его суть? Первая часть написана в символично-реалистической (т. е. в подлинно символистской) манере, она рассматривает символ как «истину, долженствующую быть открытой, как весть, извне приходящую»<sup>76</sup>:

Природа – некий храм, где от живых колонн  
Отрывки смутных фраз исходят временами.  
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,  
И взглядом родственным глядит на смертных он.

(1857)

Однако у стихотворения есть вторая часть, пользуясь терминами Иванова, не реалистическая, а идеалистическая, т. е. субъективистская, а не объективистская. В ней Бодлер использует символы как «лишь средство выражения», как знаки психологических переживаний, как субъективные образы. Это своего рода сигналы «между разъединенными сознаниями», полагает Иванов. Бодлер пишет:

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,  
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.  
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,  
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен <...>.

<sup>75</sup> Иванов В. И. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. С. 663.

<sup>76</sup> Иванов В. И. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. С. 665.

Фактически само это стихотворение – символ жизни и творчества символистов: одни из них – русские поэты (В. Иванов, А. Белый, А. Блок) – пошли по пути объективного творчества, другие – немецкие и французские мастера слова (С. Георге, Р. М. Рильке, А. Рембо), декаденты – по субъективному пути. Хотя этот раскол можно обнаружить и в русской поэзии. По справедливому мнению В. И. Иванова, внутреннее противоречие, которое, как нам думается, символизировано сонетом Бодлера, и привело в 10-е гг. XX в. символизм к гибели.

Имеет смысл сравнить «Соответствия» с сонетом «Красота» (1857). Последний не символичен, но метафоричен. Образы, используемые поэтом, лежат словно на поверхности, соотносясь не с внутренними переживаниями и не с интеллектуальными идеями, но с явлениями внешнего мира. От стихотворения веет эмоциональным холодом, словно приближается Каменный гость, предвестник смерти:

Как лебедь, я бела, и холодна, как снег <...>;  
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек <...>.  
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,  
Сиянье вечности в глазах моих бессонных,  
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

Эта же игра ощущений, но более эмоционально насыщенная, выплескивается на читателя стихотворения «Гимн красоте». Поэт задумывается над природой красоты – божественна она или демонична? Что символизирует собой красота: небесные мечты или ужасы ада? Где ее истоки? Размышлять над этим вопросом побуждает внутренняя природа красоты:

И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!

Но, может быть, тот релятивизм, о котором писал В. И. Иванов, побуждает Бодлера воскликнуть:

Ты Бог или сатана? Ты Ангел или Сирена?  
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,  
Освобождаешь мир от тягостного плена,  
Шлешь благовония, и звуки, и цвета!  
(1860)

И все-таки в этом небольшом произведении уже чувствуется переживаемое поэтом ощущение, что бесконечность, которую открывает



перед творцом искусство, по его словам, «может оказаться не небом, сулящим покой, а бездной, куда поэта затягивает головокружение»<sup>77</sup>.

Как мы уже говорили, многие стихотворения философского цикла Бодлера «Сплин и идеал» можно легко разделить на две части, между которыми парадоксальным образом идет смысловая переключка. Если рассматривать стихотворение в целом, можно сказать, что одна часть символизирует другую. Это в полной мере относится и к стихотворению «Падалъ» (1843). Первая часть стиха насыщена описаниями разлагающейся мерзкой туши:

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,  
Подобно девке площадной,  
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,  
Зловонный выделяя гной.

Описание распада трупа животного может вызвать отвращение своим натурализмом (или реализмом, в котором обвиняли Бодлера). Однако в стихотворении есть вторая часть, которая во многом переключается с «Гимном красоте». Это тоже гимн, только не абстрактной, всеобщей красоте как далекому и холодному идеалу, но красоте чувственной, близкой, красоте любимой женщины:

Скажите же червям, когда начнут, целуя,  
Вас пожирать во тьме сырой,  
Что тленной красоты – навеки сберегу я  
И форму, и бессмертный строй.

Да, земная красота преходяща, мимолетна, когда-нибудь она станет такой же мерзкой, как туша дохлой лошади, физически она погибнет, сгниет, истлеет... Но память влюбленного поэта сохранит навеки ее благородный облик в своих творениях.

#### 5.4. Исторические задачи символизма

*Я говорю вам: нужно еще  
носить в себе хаос, чтобы  
родить танцующую звезду.  
Я говорю вам: вы еще  
носите в себе хаос.  
Ф. Ницше.*

Как было сказано, помимо идеалистического, есть еще и реалистический символизм. Он ищет соответствия не между вещами и чувст-

<sup>77</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 324.



вами, но между вещами и сущностями, проявлениями которых они выступают. Иными словами, реальным признается запредельный объект, и соответствия объективны, а не субъект и его эмоции. В вещах-символах мира увидеть душу и показать ее стихами-символами искусства – вот задача реалиста. Под символом он понимает всякую реальность в ее связи с высшей реальностью и хочет найти бытийственную ценность вещей и поэтому примыкает к «вечному символизму», находящему духовное в чувственном. Своими литературными предшественниками реалистические символисты объявляют Гете и Новалиса, Бальзака, Сведенборга, Беме; в России – Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Вл. Соловьева, Достоевского.

Символизм не просто творческий метод и не только одно из направлений в истории искусств, но и «общий душевный пейзаж», душа культуры, которая вызвала к жизни символическое искусство, основанное на принципах символического творчества.

Вяч. Иванов пишет о Вечном символизме как о духовной сущности бытия, о той бесконечной первооснове, к которой возвращается художник для нового обретения творческой инициативы. Это понятие особенно важно в концепции Иванова.

Вечный символизм и есть Душа Мира – совокупность совершенных сущностей, многообразно символизирующих единый Дух. Художник должен своим творчеством выразить идеалы в формах земной красоты, чтобы преобразить природу и человека. Искусство, создающее символ, является средством экспрессии (выражения) Мировой Души.

Причиной возникновения символизма была попытка найти новый язык, способный правильно передать народу сокровенные знания поэта, полученные в интимных озарениях. Современный язык культурного общества, скованный устойчивыми рациональными штампами, возможно, был пригоден для прозы, но не для поэзии, пожелавшей соперничать с музыкой. Важнейшей заслугой декадентов Вяч. Иванов признает то, что они показали особенность стихотворения, имеющего свои законы как искусства слова; поэзия понимается как «песня, проникающая к духу музыки». Речь теряет свою однозначность, становится неясной, текучей, нарочито неправильной.

Но главные недостатки декадентства – субъективная замкнутость, устремление на внешний эффект и превращение слова в орудие гения – положили предел преобразующей силе творчества. Индивидуализм нужно было преодолеть подлинным символизмом, чтобы новую поэзию донести до своего народа. И он возник на русской почве из традиций Пушкина, Лермонтова, Тютчева.

Что такое символ? Это есть слово, смысл которого не связан названием, бесконечен, меняется в разных контекстах, уводит мысль це-





почкой нелогичных ассоциаций в неизреченное, внушающее; слово, имеющее душу и развитие. В условиях, когда внешние средства общения отстают от духовного роста личности, только символ в сочетании всех своих качеств способен выразить внутренний опыт. Откуда берет поэт такие слова? Из Мировой Души. Как ему это удастся? В его память вкладывает символы сам народ.

Художник-символист предстает перед нами как ученый-филолог и историк, ищущий в древних культах, верованиях, речевых формах, мифах забытые, но живые понятия, – этот процесс Вяч. Иванов называет «бессознательным погружением в стихию фольклора». Здесь речь идет о возвращении к мифологическому сознанию для возрождения скрытых в нем потенций, способных усовершенствовать не психику индивида, но, как бы мы сказали, общественного сознания в целом. Конечно, совершенствование мыслится на путях религиозного возобновления. Здесь поэт выступает не только ученым, но и учителем, становится органом не просто народного самосознания, но и воспоминания.

У Вяч. Иванова (в его теории) есть Душа Мира – символическое уточнение Духа, или «Вечный символизм», есть душа народа, ее надо сделать доброй, умной, нравственной, и есть душа поэта – она-то и призвана улучшить народную душу венчанием с Душой Мира. Это обручение достигается в искусстве, творящем символы, символы дает фольклор. Чтобы совершилось слияние душ, символизм должен стать мифотворчеством.

Символ, понятый как действие, есть миф. Примеры мифа: «Солнце – рождается», «душа – вылетает из тела», «небо – оплодотворяет дождем Землю». Миф есть воспоминание народной души о космических событиях своего прошлого. Миф основан на вере в реальность происходящего в нем. Отсюда мифотворчество – это творчество веры. Миф, как и символ, объективен. Миф указывает на связь двух миров (здесь и потустороннего), и это переживается уже не просто как факт, но событие с нашим участием. Поэтому миф – не свободный вымысел, а принцип коллективного самоопределения народа. Мифотворчество возможно только на путях реалистического (а не декадентского) символизма.

Идеалистический символизм выделил особенности поэтической речи, реалистический символизм обогатил и истолковал этот язык. Нужно вернуться из творческой кельи на землю, к народу, преодолеть разрыв поэта и толпы, показать новые истины. Искусство должно стать всенародным, чтобы свершилось в нем подлинное возрождение античной культуры. Мифы, древние сокровища души народной, ее хранители, ее законы разбудят новые силы, дадут ей веру и правильное бытие. «Да мимо идет народа нашего чаша духовного рабства!» – вот лозунг духовного освобождения России, написанный Вяч. Ивановым на знамени



своего искусства. И если мимо идет, то встретятся Поэт и чернь, народ соберется в оркестры, а душа его сольется со всеединством Мирового Духа.

Когда размышляешь об этой удивительной концепции, возникает вопрос: сбылись ли пророчества? В 1912 г. в статье «Мысли о символизме» Вяч. Иванов пишет: «Символизм умер?» – спрашивают современники. «Конечно, умер!» – отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти не существует». Девять лет спустя он с сожалением воскликнул: «Ах, как время все обернуло! Когда мы, символисты, начинали, нам представлялось совершенно иное. И вот нас уже объявили отошедшими. А между тем как мало было сделано!»

Сбылись ли пророчества? Нет. И это прекрасно понимал сам Вяч. Иванов. В 1922 г. Андрей Белый вспомнит ему «славянского бога Диониса» (понятие Вяч. Иванова). Он интерпретировал природу дионисийского хора, описанного Вяч. Ивановым, как создание политических обществ – Советов. «Хор рождается в зрителях, зрители – это народ, высылающий представителей в Советы, творящие народную жизнь».

Вяч. Иванов с возмущением отнесся к такому толкованию своих идей.

Символизм умер, не исполнив своего назначения, утопия не воплотилась, пророчество в России не сбылось. Но, понимаемое как внутреннее требование, предъявленное поэтом самому себе, оно во многом определяло его жизнь. Мечты о «народе-художнике» могут показаться наивными и жестокими, и в этом будет доля истины, но куда больше правды несет в себе вера Вяч. Иванова в торжество вечного символизма на земле.

Однако вернемся к идеализму и реализму. Место Бодлера в истории и теории символизма невозможно переоценить: в его творчестве имплицитно присутствуют все возможные пути дальнейшего развития символического искусства. Он соединил в себе все потенциальное разнообразие идей и судеб символизма. Когда Вячеслав Иванов пишет о «двух стихиях в современном символизме», он осознает, что они истекают из «Соответствий». «Идеалистический» символизм воплощается в творчестве французских поэтов-декадентов, подготовивших почву для французских философов-маргиналов XX в. Реалистический символизм характерен для русской классической поэзии и философии начала XX в. Здесь, однако, следует оговориться, что в русском поэтическом символизме тоже не все было однозначно «классическим», хватало и хаоса, и у Вячеслава Иванова, и даже у Александра Блока. По этому поводу Андрей Белый сокрушенно писал, что мистический анархизм – это превращенное толкование его идеи «соборности». Соборность – это



религиозное единство душ верующих в церковном Богослужении, а также философское единомыслие. Андрей Белый говорил о том, что в соборности соединяются индивидуальные интеллектуальные процессы людей, и возникает новая целостность – коллективное религиозное сознание. В этом процессе символы, используемые в вероисповедании, наполняются более глубоким смыслом, обретают большую религиозную силу. Они начинают светиться множеством значений, создавать своего рода мистику.

Все это исчезает в мистическом анархизме. В нем присутствуют эпатаж, рекламирование неглубоких идей, пропаганда принципа индивидуализма, когда во главу угла ставится содержание сознания отдельной личности. Но более всего Белый был оскорблен неправильным пониманием символа: он превращается в пустой значок, которым каждый манипулирует как может. Религиозный символизм принижается, соседствуя с физиологической символикой. Писатель также был возмущен слишком вольными личными отношениями тех, кто называл себя «мистическими анархистами».

К этому следует добавить, что Андрей Белый отмечал фактическую невозможность какого-либо деления на «идеализм» и «реализм» в том смысле, что подлинный символизм синтезирует в себе то и другое. Эту идею можно рассмотреть и на примере творчества Вячеслава Иванова, в котором глубокое православное сознание сочеталось с идеей дионисизма, космическое мировосприятие – с утверждением необходимости признания хаотического начала в жизни и в творчестве. Казалось бы, что такая позиция русского поэта как раз и сближает его с поэзией Бодлера, для которого все равно – является ли символ отблеском миров небесных или же воплощением преисподней. Однако моральное разложение, присутствующее во французском декадансе, с одной стороны, и в образе *жизни* некоторых поэтов Серебряного века – с другой, все же не касается русского поэтического и теоретического *творчества*, где все торжественно, строго, возвышенно, классично. Хотелось бы обратить внимание на тот вывод, который можно извлечь из фразы Белого о соединении реализма и идеализма в символизме. Вполне вероятно, что именно творчество Иванова, повернутое, как двуликий Янус, одним лицом – к космосу, другим – к хаосу, есть воплощение единства искусства, сформулированного Белым. Ведь почему он считал, что символизм как художественное течение не может быть поделен на идеализм и реализм? В этом пункте он выступал против идеи Иванова о наличии декадентства и подлинного символизма. Он считал, что реалист работает над формой, а идеалист – над содержанием произведения, поэтому важно и то и другое. В противном случае следует объявить, что искусство не является искусством, либо утверждать то, что символизм не есть искусство,



поскольку разрываются внешняя (форма) и внутренняя (содержание) стороны творческого процесса. Если форма реальна, то необходимо таковой же признать работу над этой формой – создание содержания, ремесло художника, полагал Белый.

Тем не менее думается, что Иванов говорил несколько о другом: не о реальности формы и идеальности ее выполнения, а о признании реальности самой идеи и адекватном ее оформлении (реализм) или же об отрицании реальности объективной идеи как таковой (идеализм).

В 1936 г. Иванов написал статью «Символизм» для итальянской энциклопедии. Это самое позднее произведение поэта, посвященное проблемам символизма, – больше он к ним не возвращался. Тем ценнее для нас сведения, в ней сообщаемые, и возможность сравнить их с идеями Иванова начала века.

Формировавшийся в конце XIX в. французский символизм, предвестником которого был Бодлер, пытался на языке намеков и иносказаний выразить тайные мысли, возникающие в душе художника в процессе творчества. Почти сразу же появилось хулительное наименование для этих поэтов – «декаденты». Верлен относился к этому полушутя, тогда как другие возвели декаданс в принцип своего искусства. Они называли себя «умирающей расой»<sup>78</sup>. Так впервые произошло деление на символистов (С. Малларме, П. Валери) и декадентов (А. Рембо, Гейсманс, Пеладан). Иванов указывает на потребность символистов «соперничать с музыкой», особенно у Верлена: «Верлен пытается растворить, расплавить, развеять поэзию: он обращает формы законченные и устойчивые в текучую, неопределенную мелодию <...>. “Свернув шею Красноречию” и высмеяв все, что претендует господствовать и важничать, он кончает вызовом, что “вот такой” должна быть поэзия, а “все остальное – литература”»<sup>79</sup>. Поэзия тем самым выводится за пределы литературы и превращается, как в Древней Греции, в музыкальное искусство. Склонность к музыкальности, возникшая под впечатлением творений Верлена, объединила символистов единым «духом музыки».

Мифологические произведения Вагнера для Вячеслава Иванова были воплощением развернутого символа, ибо «миф есть символ, понятый как действие»<sup>80</sup>. В то время как декаденты (Лафорг, Г. Кан) увлекались верлибром, ни Малларме, ни Валери этих опытов не одобряли, считая, что свобода стиха должна исходить не из внешней формы, а из внутренней гармонии. Здесь надо пояснить, что «верлибр» (в переводе с французского) означает «свободный стих». Его главные особенности – отсутствие рифмы, чередование строк разной длины, неупорядочен-

<sup>78</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 661.

<sup>79</sup> Там же. С. 662.

<sup>80</sup> Там же. С. 662.





ность ударений. Свободный стих обычно связан с философским содержанием или наличием воспоминаний. На возникновение этого стиля повлияли потребность в обновлении стихотворных форм, народная поэзия, религиозная литургия, оскудение рифменного репертуара, опыт переводов иноязычной литературы, разговорная речь.

Согласно Иванову, деление французских поэтов на символистов и декадентов было предрешиено Бодлером. Реалистический поэт рассматривает символ как такую реальность, которая связана с высшей, небесной реальностью, воплощает ее в земных творениях. Иванов пишет: «Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т. е. *realia in rebus* (реальность в вещах). Стремится посредством такого изображения мира привести того, к кому он обращается, *a realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему), осуществляя таким образом по-своему анагогический завет средневековой эстетики». Анагогия – это иносказательный, символический способ прочтения библейского текста, возникший в Средние века и вошедший через творчество А. Данте в опыт поэтики Возрождения. Идеалистический поэт, декадент, напротив, не обращает внимания на объективную реальность, полагает, что это – иллюзия. Символ для него, пишет Иванов, «уже не истина, долженствующая быть открытой, а чувственное представление, подлежащее изображению»<sup>81</sup>. Этот тип символизма тоже желал быть правдивым как способ описания внутреннего мира человека, который стремится к общению с другими индивидуальностями.

Раскол символизма на реалистический и идеалистический и привел его, полагает поэт, к неминуемой гибели в начале XX в.

Интересно было бы сравнить позднюю рефлексию поэта над судьбами школы, к которой он принадлежал когда-то, с его самооценкой в начале XX в., когда символизм в России находился на взлете своего творчества.

В статье «Две стихии в современном символизме» (1908), определяя символ как «знак», Иванов тут же пишет: «или означенование». Совершенно очевидно, что последнее понятие заставляет особым образом трактовать первое, выводя из его области идеи случайности, условности, временности и привнося в его объем идеи вечности, естественности, необходимости.

«Символизм – искусство, основанное на символах»<sup>82</sup>. Подлинный символизм показывает «сознанию вещи как символы, а символы как мифы»<sup>83</sup>. Это утверждение полностью соответствует мысли поэта о том, что миф есть развернутый символ. Показывая высшую истину в вещах,

<sup>81</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 665.

<sup>82</sup> Там же. С. 537.

<sup>83</sup> Там же. С. 538.



символизм соприкасается с религиозным творчеством, т. е. с теургией, о необходимости которой писал еще В. С. Соловьев. Художник-теург, согласно Иванову, должен быть не «художником-тираном» (Ницше), но реалистом, ненасильственно помогающим Божественной красоте явиться в мире вещей.

Уже в 1908 г. Иванов проводит деление на реализм и идеализм в искусстве. Реализм сближается с религиозным действием и основан на подлинной вере в реальность изображаемого, идеализм же есть «творческая свобода в комбинации элементов», «верность не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия». Творчество реалиста – это «чистая» передача религиозной истины воспринимающей душе, идеалист же дает образы «самовластной, своенравной фантазии».

Иванов замечает по поводу второй половины «Соответствий» Бодлера: «Тайна вещи, *res*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и все вкушающего *Я* царственно умножена. Соломон велел строить храм – и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней – и утонул в негах гарема»<sup>84</sup>.

Идеалисты идут от возрожденческих секуляризированных канонов, их самосознание являет им себя как поэтов эпохи упадка, как «поздних потомков и царственных эпигонов», их красота – это «красота увядания», «цветущего тления». В данном случае важно иметь в виду, что «секуляризация» означает «расцерковление». Это процесс освобождения сознания от власти церковных догм. Когда Николай Кузанский пишет о творце как о «человеческом боге», когда Рафаэль берет для изображения Мадонн Форнарину, «булочницу», – это и есть яркие примеры секуляризации, возникшей в эпоху Ренессанса. Реалисты же исходят из средневековой религиозной эстетики, являя миру естественные и сокровенные тайны мира неискаженными, показывают истину вещей. Тогда, полный благих предчувствий и надежд, Вячеслав Иванов писал: «Возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести?» И отвечал: «Нам кажется, что религиозный символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф»<sup>85</sup>. А значит, возможна и теургия.

В книге Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Иванов почерпнул идею творческого дионисийского экстаза. Сейчас мы рассмотрим идеи поэта с точки зрения их отношения к музыке. Многообещающе в этом смысле называется статья Иванова «Вагнер и дионисово действо» (1905). К сожалению, эстетическая проблематика здесь быстро переходит в политическую.

<sup>84</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 550.

<sup>85</sup> Там же. С. 554.



Вагнер, по словам Иванова, с одной стороны, сближал музыку с дионисийским действием, а с другой – воплощал ее в мареве «аполлонового сна – мифа». Вагнер воскресил «Трагедию», а вместе с ней и трагический хор. Хор в мистериях Вагнера не пассивен – это активный элемент сценического действия. Однако, рассматривая творчество Вагнера шире, поэт утверждает, что это лишь произведение искусства, а не образ жизни. Он спрашивает: «Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору «Рождения трагедии из духа музыки», толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить Бога словом. Она будет отныне бороться за свое человеческое обличье и самоутверждаться в хоровом действе».

Невольно возникают вопросы: кому «толпа» «должна»? Почему она «должна»? Откуда взял эту затею Вячеслав Иванов? Статья эта – одно из воплощений мечты поэта о народе-художнике, которая современникам казалась жестокой или наивной. Здесь музыка превращается в орудие «синтетического действия», средство борьбы за «соборное слово». Цель – создать теургическое, «всенародное искусство». Оно должно иметь «орган хорового слова», коим станет «всенародное голосование».

По поводу книги Иванова «Родное и вселенское» (1918) А. Белый писал: «Варварский Дионис Минотавр укусил его (В. Иванова – С.С.) не теперь, а давно. Варварский Дионис (Каннибал), им вводимый насильственно в христианские представления, воскресает в последней написанной книге («Родное и вселенское» – С.С.) призывом к нечеловеческой бойне народов». Та идея, которую предлагал Иванов, была неприемлема для Белого. Он полагал, что призыв к хоровому действию, да еще и под девизом христианства, не возможен для России. Эта попытка соединить дионисизм и православие, к которой неоднократно прибегал Иванов, на деле выльется в потоки крови, проливаемой под символом варварского бога. По поводу идеи о хоровом соборном начале высказался и Ф. Степун: «Кто не в силах подчинить себя хоровому началу, пусть закроет лицо руками и молча отойдет в сторону. Его удел – смерть, ибо в индивидуалистической отрешенности жить дальше невозможно. Эти мысли Вячеслава Иванова осуществились – правда, в весьма злой, дьявольской перелицовке – гораздо быстрее, чем кто-либо из нас мог думать»<sup>86</sup>. О соединении христианства и дионисизма в творчестве Вячеслава Иванова писал Н. Бердяев: «Я не люблю в Вас религиозного мыслителя <...>. Думается мне, что Вы никогда не пережили чего-то существенного, коренного в христианстве. Я чувствую Вас безнадежным язычником, язычником в самом православии Вашем. И как прекрасно было бы, если Вы оставались язычником, не надевали на себя

<sup>86</sup> Степун Ф. Вячеслав Иванов // Встречи. Нью-Йорк, 1968. С. 151.



православного мундира. В Вас была бы языческая праведность. Вашей природе чужда Христова трагедия, мистерия Личности, и Вы всегда хотели переделать ее на языческий лад, видя в ней лишь трансформацию эллинского дионисизма» [Бердяев – Иванову, Люботин – Москва, 30 янв. 1915 г. (ОР РГБ)].

Думается, что современники Иванова во многом правы: «славянская мировщина», соединенная с дионисизмом, вполне могла стать реакционной идеей, жестокой по своему замыслу. Представление Иванова о том, что Дионис и Христос имеют одну – страстную – природу (Дионис разрывается Титанами, а Христос был распят), в чем-то не лишено оснований, однако не стоило абсолютизировать эту мысль, чтобы не стать «язычником в самом православии»...

«Ницше был прав, начиная книгу о Трагедии с обещания, что наша эстетика многое приобретет, если мы привыкнем в каждом произведении искусства различать два начала, которые он предлагал обозначить именами двух эллинских божеств – именами Диониса и Аполлона», – пишет Иванов<sup>87</sup>. При этом Аполлон – «начало единства», «сущность его – монада»; Дионис же – «начало множественности», бог страдания, бог «растерзанный». Аполлон – светлый, гармоничный, создающий бог «восхождения». Дионис, напротив, бог разрушения, гибели, темных стихий, дисгармонии, «нисхождения», но и бог «возрождающийся». Это подробное описание качеств богов необходимо для краткой их формулировки. Аполлон, бог красоты, порядка, есть, на наш взгляд, бог космических сил, тогда как безобразный, козлоподобный Дионис – хаотическое, более того, хтоническое божество. Эта мысль важна для нас постольку, поскольку именно на примере творчества В. Иванова можно наблюдать идеальное решение проблемы символизации: что символизирует символ – хаос или космос? Специально об ответе Иванова на этот вопрос будет сказано ниже.

В процитированной статье «О существе трагедии»<sup>88</sup> Иванова интересует прежде всего дионисийское богослужение, из которого и возникла в древние времена трагедия: она есть, «по своей природе, происхождению и имени, искусство Дионисово – простое видоизменение богослужебного обряда». Статья впервые была опубликована в 1912 г., поэтому следует иметь в виду, что ей предшествовали два больших теоретических цикла: «Эллинская религия страдающего бога» (1904) и «Религия Диониса, ее происхождение и влияния» (1905). Весьма подробно изучает природу дионисийских культов Иванов в книге «Дионис

<sup>87</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 190.

<sup>88</sup> Там же. С. 190-202.





и прадиионисийство». Нас интересует вопрос о дионисизме как о символизируемой реальности. В чем его суть?

Если аполлонийское искусство монистично, оно создает свое произведение как целостность в единстве, то дионисийское искусство разрыва и противопоставления соответствует диаде, символизирующей двойственность. Используя гегелевский термин «снятие», Иванов полагает, что диада должна быть преодолена и упразднена. Поскольку же речь идет о трагедии как о театральном действе, то здесь имеется в виду преобразование актера, который должен или измениться, «или погибнуть». Это делает трагедию «катастрофической».

Диада предполагает единство, поэтому враждующие силы заранее должны мыслиться как относящиеся к единому бытию. Дионис, с одной стороны, жертва умерщвления в акте богослужения, но, с другой стороны, жертвоприношение подразумевает жрецов, богоубийц, в которых переходит энергия Диониса. Как жертва он пассивен, но, переходя в энергию жрецов, – активен. Иванов, используя древний миф, переводит идею дуализма и на человека – он тоже двойствен: «В потомке поглотивших младенца-Диониса Титанов, – сказали бы древние, – буйственно утверждался двойственный человеческий состав: огненное семя небесного сына и *хаотическая стихия* темной земли» (курсив наш – С.С.)<sup>89</sup>. Двойственность бога, двойственность мира, двойственность человека... Но важно помнить, что двойственность – в единстве. Трагедия сама есть двойственность: дионисийское начало, хаотическое и иррациональное, постепенно, как показывает Иванов, вытеснялось из трагедии и дополнялось аполлонийским элементом, превращаясь тем самым из религиозного культа в форму искусства. В этом смысле «аполлонийский» элемент очень важен для трагедии, ибо, думаю, он символизирует хаотическое; космическое выступает символом хтонического.

В статье Иванова «Ницше и Дионис» (1904) есть такие строки: «Ницше возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие»<sup>90</sup>. Аполлонийское начало в мышлении Ницше играло скрепляющую и формообразующую роль для стихийного музыкального дионисизма. Согласно Иванову, Ницше не разглядел страстной природы Диониса, его жертвенности, видя в нем только бога изобилия и жизненной энергии, плещущей через край. Однако Дионис был еще богом страдания, умерщвляемым и воскресающим: «Бог страдающий, бог ликующий – эти два лика изначально были в нем нераздельно и неслиянно зримы».

<sup>89</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 195.

<sup>90</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. С. 716.



Ницше, как полагает русский поэт, изменил заветам дионисизма, создав идею сверхчеловека. Учение о «воле к могуществу»<sup>91</sup> постепенно уводило философа от «красоты “рожденной хаосом звезды”» к властному и надменному образу «тирана». Иванов замечает: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру». Если дионисийское «божественное приближается легкою стопою», как говорил Ницше, то «воля к могуществу» (перевод Иванова) – эгоистична, насильственна, антирелигиозна. «Ницше был богоборцем и жертвою богоборства»<sup>92</sup>.

Какой же должна быть сверхличность, ведущая за собой людей? Согласно Иванову, особая миссия возлагается на поэта. В статье «Поэт и чернь» (1904) он высказывает мысль о том, что в важные для народа времена поэт должен быть пророком и учителем, он должен учить музыке и воплощать в народной жизни миф. Однако поэту первоначально необходимо творческое уединение, для того чтобы представить себе образ будущего произведения искусства. Иванов замечает, что Тютчев призывал поэта к молчанию, чтобы «мысль изреченная» не стала «ложью». В целях спасения поэтического слова от лжи, от искажения смысла подлинный поэт ищет неизношенный, нестертый образ – слово народного фольклора. «Слово стало только указанием, только намеком, только символом; ибо только такое слово не было ложью»<sup>93</sup>.

Подлинный символ, полагает Иванов, обладает бесконечным множеством значений; намекает и внушает, а не сообщает прямо смысл, несовпадающий с узкими границами слова; символ органичен; он «имеет душу и внутреннее развитие», он энергичен.

Только символ в совокупности своих качеств способен передать древнюю забытую тайну о природе народной души и тем самым обогатить души современников. Поэт бессознательно погружается в стихию фольклора и возвращает его богатство народу.

Думается, что именно такая интерпретация символа позволяет оценить его как прекрасное, изящное и глубокомысленное выражение хаотической стихии бессознательных начал народной культуры. Поэтому, когда мы говорим, что Иванов наиболее адекватно решает проблему символизации, мы имеем в виду то, что он не останавливается ни на идее хаоса, ни на идее космоса, он убежден, что символ есть *соединение* того и другого начал – хаотическое выражается в прекрасной форме. А красота, по-древнегречески, и есть космос.

Здесь можно остановиться на определении символа, предложенном Андреем Белым. В статье «Эмблематика смысла», вошедшей

<sup>91</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. С. 722.

<sup>92</sup> Там же. С. 726.

<sup>93</sup> Там же. С. 712.



в большой том теоретических работ «Символизм», он предлагает несколько определений символа, показывающих разные смыслы этого эстетического термина. Приведем некоторые из них.

Символ для Белого – самое общее, основное, предельное понятие. По сути своей символ всегда указывает на что-то другое, отличное от него. Он соединяет различные пласты реальности, например, цели познания – с элементами познаваемого мира. Такое соединение есть именно символ, а не синтез, потому что синтез, по Белому, – это механический конгломерат несопоставимых элементов, тогда как символ – органическое единство родственных вещей. Итак, символ, как и у Иванова, есть единство, причем единство органическое. Правда, Белый оговаривается, что использует словосочетание «органическое соединение» в «фигуральном смысле», образно.

А. Белый высказывает двадцать три суждения о природе символа в целях его дефиниции. Проанализируем наиболее существенные, на наш взгляд, высказывания. В символе совпадают творческий и познавательный процесс в мышлении человека. В нем объединяются форма и содержание продукта творчества. Часто он выражается в образной форме, особенно в искусстве. Действительность становится символической в актах познания и творчества, ее смысл раскрывается в символе.

Отождествляя творчество и символизм, А. Белый представляет себе символ и как цель, и как результат творчества. Энергетика символа придает смысл жизни и познанию. Думается, что сходство идей Иванова и Белого здесь состоит в признании органического единства символа и органического единства символа и мира, хотя подробно эти тезисы не развертываются и не обсуждаются.

Иванов обращается к учению Платона о припоминании. Поэт как «орган народного самосознания» является одновременно и «органом народного воспоминания». Через поэтическое творчество душа народа воспоминает свое древнее состояние, соприкасается, сливается с ним и тем самым возрождается, обретает новые импульсы и инициативы. Символическое искусство становится мифотворчеством: «Мы идем тропой символа к мифу <...> Мифу принадлежит господство над миром»<sup>94</sup>. Миф произрастает из символа, и душа народа обретает в нем свое истинное бытие.

Символ в последних глубинах своих хаотичен.

По поводу хаотического начала в творческом процессе А. Белый писал: «Содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается на двоицу – на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной

<sup>94</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. С. 714.



хаоса, закрывая его от нас как бы щитом»<sup>95</sup>. И далее: «именуя содержания (переживаний – С.С.), мы превращаем их в вещи, именую вещи, мы бесформенность хаоса содержаний претворяем в ряд образов».

В статье «Заветы символизма» (1910) Иванов возвращается к образам Аполлона и Диониса. Подлинное произведение искусства, пишет поэт, вмещает в себя оба начала: оно двуедино. Слово-символ в последнее время, полагает Иванов, стало считаться ущербным по отношению к слову-понятию, которому в культуре всегда отдается явное преимущество. Тем не менее именно о понятии Тютчев сказал уже цитированную нами фразу: «Мысль изреченная есть ложь». Подлинное творчество нуждается в символическом языке, языке тайны, иносказания, внушения. Почему же предпочтителен именно символический язык? Потому что он обращает сознание к состоянию, близкому к переживанию «жрецов» и «волхвов», знавших истинные имена вещей и потому имевших власть над ними и над природой. Это был «язык богов», и обращение к нему в поэзии превращало его в символизм. Иванов пишет: «Символизм кажется упреждением той религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две раздельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, – речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая; вторая, ныне случайно примешанная к первой, – будет речь мифологическая»<sup>96</sup>. Миф в данном контексте понимается Ивановым как «динамический вид символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила».

В исследовательской литературе часто встречается мнение, согласно которому русский символизм был подражателен и черпал свое вдохновение из французского<sup>97</sup>. Как бы предвидя возможность такого прочтения, Вяч. Иванов показывает самобытность русского символизма и отсутствие глубокого зарубежного влияния. Корни русского символизма уходят в поэзию Пушкина, Баратынского, Гоголя, Лермонтова, Фета, Тютчева и, конечно же, философию Владимира Соловьева. Русские символисты показали многомерность мира, пути в лабиринтах души, истоки творчества, ту высокую истину, что «мир волшебен и человек свободен»<sup>98</sup>. Символизм не созерцателен, он действен, это «не икотворчество, а жизнетворчество».

<sup>95</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 66.

<sup>96</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 594.

<sup>97</sup> См., напр.: Энциклопедия символизма / Кассу Ж., Брюнель П. и др. М.: Республика, 1998. 429 с.

<sup>98</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 598.





У Иванова есть очень важные мысли о том, что символ «соединяет», «сочетает» двоих в третьем, высшем. Между словом и душой, его воспринимающей, вспыхивает, мы бы сказали, символическое отношение. Можно поэтому заключить, что символизм при помощи символа устанавливает отношение между миром и душой поэта, с одной стороны, и между душой поэта и чувствами зрителя и слушателя – с другой, а значит, между миром и воспринимающим субъектом. Тройственность символического отношения, на наш взгляд, может быть истолкована в нескольких планах. Это:

- 1) познавательное отношение;
- 2) эстетическое отношение;
- 3) отношение религиозное, а значит и отношение онтологическое.

Поэт вспоминает Платона, все тексты которого насыщены мифологической символикой: «Платоново изображение путей любви – определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, доходит до любви к Богу (см. Платон. Пир, 210a-211d – С.С.). Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим <...>. Символ – творческое начало любви, вожатый эрос»<sup>99</sup>.

Иванов решительно отмежевывается от французских символистов-декадентов, поэтов-иллюзионистов, стремящихся лишь пробудить чувственные ассоциации, заставить разгадать тайну этих субъективных эффектов. «Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлера французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), – не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному. Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот»<sup>100</sup>. Дальний предтеча русского символизма, Гете, понимал, что цель истинного символизма – «освобождение души».

Итак, символическое творчество, по Иванову, есть смена аполлоновых и дионисийских состояний, единство космических и хаотических переживаний. Подробно процесс творчества с этих позиций описан Ивановым в статье «О границах искусства» (1916). Здесь нет надобности описывать схему символического творчества, предложенную поэтом. Сконцентрируемся на одном парадоксальном высказывании Иванова в конце этой статьи: «Не будем обольщаться: красота не спасет мира»<sup>101</sup>. Поэт понимает, что требования, предъявляемые им к художнику-теургу, очень далеки от своей осуществимости, если учесть «со-

<sup>99</sup> Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 606.

<sup>100</sup> Там же. С. 611.

<sup>101</sup> Там же. С. 650.



временный дух мятежного самоутверждения личности». Но если и возможна красота во спасение, то это красота неземная.

В целом, подводя итог рассуждениям русского символиста о символизме, следует сказать, что явление этой поэтической школы в России, безусловно, не было рядовым, скорее, наоборот: из ряда вон выходящим. Идеи, идеалы и правила, предложенные Ивановым, фактически подводят художественное творчество под религиозный канон (см. «О границах искусства») и являются несколько абсолютистскими. Вызывает понимание стремление противопоставить себя французскому декадансу как субъективизму. Образец символического творчества, созданный Ивановым и фактически воплощенный им в стихах, несколько не соответствует образу жизни и нравам поэтического общества того времени, о котором мы узнаем сейчас все больше и больше (см., например, дневники Вячеслава Иванова, дневники Михаила Кузмина). Думается тем не менее, что, оставаясь в рамках художественного творчества, Вяч. Иванов, А. Белый и А. Блок все же воплотили заветы «реалиоризма», создали реалистический символизм, гармонирующий с классическим идеалом русской философии. Тогда как творчество французских декадентов послужило благоприятной средой для становления и расцвета французской маргинальной философии конца XX в.

### **5.5. Идея единства в творчестве Вячеслава Иванова**

Почему, говоря о проблеме символа, мы обращаемся к идее единства? С одной стороны, символ – это синтез, совпадение, *единство* разнообразного. Синтезирование – одна из основных функций символа. С другой стороны, мы начнем изучать тему единства на мифологическом материале, поскольку миф, по определению Вячеслава Иванова, есть «символ, понятый как действие», «развернутый символ». В мифе четко видна динамика символического, его реальная жизнь. Поэтому рассмотрим тему единства в творчестве Вячеслава Иванова, поскольку она напрямую связана с его символизмом.

Представление о едином, объемлющем все и все собой определяющем, характерно для человеческого сознания вообще. Ни одна школа мысли, ни один мудрец не обходились без этого понятия, под каким бы именем оно ни присутствовало в их учениях, а были и такие, что показывали путь достижения этого единства и его реального утверждения. Поэтому вовсе не удивительно, что в произведениях Вячеслава Иванова содержится эта идея, и восходит она от взглядов Ф. Достоевского, В. Соловьева, А. Хомякова через византийскую патристику, философию стоиков, гностиков и неоплатонизм к натурализму Гераклита Милетского, вбирая в себя принципы средневековой германской мистики.



*Единство сознания.* Мыслитель замечает глубокий раскол в сущности современного сознания. Кризис этот определяется изменением нравственных норм, с одной стороны, и ростом и дифференциацией знаний, появлением новых форм осмысления в науке и искусстве, усложнением личного сознания – с другой. И вот, перенасыщенная новизной духовная жизнь общества разрушает единство индивидуального сознания, человек не в силах больше утверждать вслед за Декартом «*со-gito, ergo sum*» («мыслю, следовательно, существую»), он скорее и лучше поймет «*fio, ergo non sum*» («становлюсь, следовательно, не существую»). Преодолеть «разрыхление» личного сознания можно на путях религиозной веры и творчества.

Единство сознания достигается в разрешении антиномии свободы и необходимости для внутренней личности человека. Оно сбудется, если сознание это, называемое еще «внутренним человеком», в противовес «человеку внешнему» – телу человека, станет свободно. Как достигается свобода «внутреннего человека», или внутренняя свобода личности, говоря современным языком?

Согласно Иванову, исходящему в своих рассуждениях из христианского мистического учения, внутренний человек имеет следующее строение: «Земля» – проявление сознания, его поверхностная, феноменальная, периферийная сфера; «Небо» – глубинный центр сознания, его первоначало и «Я», находящееся между «Небом» и «Землей», явлением и сущностью и связующее их самосознание личности, ее собственная воля<sup>102</sup>.

Заметно подобие этой структуры Божественной Троице, найденной не в макрокосме – мире, но в микрокосме – человеке как существе телесном и духовном одновременно. Небо – Отец, Царство Небесное внутри нас, Земля – Дух Святой, животворящее начало, Я – Сын, Логос как смысл и самосознание.

Земля называется Вячеславом Ивановым Адрастеей. Это древнегреческая богиня необходимости. Кроме того, Земля еще и душа мира, и Дух Святой. Кроме того, важно знать, что она еще и Невеста, и Жена. Попытаемся объединить все эти наименования в целое. Дух на сирийском, арамейском и еврейском языках – слово женского рода<sup>103</sup>. Это указание говорит о существовании в едином христианском Боге двух начал: мужского (Отец) и женского (Дух). Отсюда возможны дальнейшие аналогии с греческими божествами женского рода. Душа Мира (у древнегреческого философа Плотина) – это воплощенная в инобытии София – самомыслящий, самосознающий эйдос (т. е. идея), понятый как

<sup>102</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 421, 428.

<sup>103</sup> Аверинцев С. С. Комментарии //От берегов Босфора до берегов Евфрата. М.: Наука, 1987. С. 328.

смысл (логос), воплощенный в умной (т. е. идеальной) материи и имеющий, таким образом, не просто материальное, но материально-духовное тело. Итак, Мировая Душа есть Ум, исходящий в инобытие и ставший через это не просто количественно и качественно определенным, осмысленным бытием, но и действующим бытием, принципом, оживляющим или одухотворяющим всю материю<sup>104</sup>.

Если судьба есть диалектическое единство свободы и необходимости, то что такое необходимость как элемент судьбы? Это и есть Адрастея. С греческого слово *adrasteia* переводится как расплата<sup>105</sup>, неизбежность<sup>106</sup>, роковая необходимость<sup>107</sup>. Так вот судьба определяет личность на свободу, следовательно, в самой Адрастее – неизбежности – заложена свобода человеческой воли.

Таким образом, Адрастея есть «тождество необходимости и свободы, бытия и чуда, а также мировой жизни (со всеми ее уродствами) и всеобщей справедливости»<sup>108</sup>. Поэтому все происходящее в мире обожествлено и узаконено, человеку не к чему стремиться, у него, да и у мира нет истории. И этот трагический аисторизм (вытекающий из особенностей конкретных событий – крушения Римской империи и истощения ее общественных сил) есть последняя наглядность эстетики Адрастеи у Плотина<sup>109</sup>.

Мы видим тесную связь представлений Вячеслава Иванова с идеями древнегреческого философа Плотина. Необходимость, по Вячеславу Иванову, есть плоть мира<sup>110</sup>. У Плотина – это душа в сфере материи<sup>111</sup>. Она же у Вячеслава Иванова – аспект Души Мира, у Плотина – «смешанная душа». У Вячеслава Иванова Необходимость – Адрастея – плоть мира – Земля ждет «семян Логоса», чтобы зачать от них подлинного «Сына Солнца». У Плотина Душа как Афродита соединяется с Умом и рождает прекрасных сыновей – Эросов. Необходимость у Плотина появляется, когда Душа вселилась в материю; у Вячеслава Иванова – когда человеческое Я делает выбор в пользу страсти, а не в пользу Духа. Свобода у Плотина возникает в восхождении души от чувств к Уму, у Вячеслава Иванова – «в чудесные и жертвенные мгновения правого религиозного восторга»<sup>112</sup> – все тот же экстаз. По сути

<sup>104</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний Эллинизм. М.: Искусство, 1980. С. 212.

<sup>105</sup> Там же. С. 363.

<sup>106</sup> Там же. С. 518.

<sup>107</sup> Там же. С. 711.

<sup>108</sup> Там же. С. 727.

<sup>109</sup> Там же. С. 734.

<sup>110</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 422.

<sup>111</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 514.

<sup>112</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 434.





слова Красоты: «Я служу с улыбкой Адрастее» являются не чем иным, как эстетикой Адрастеи. А то, что она трагически аисторична, показывает стихотворение Вячеслава Иванова «Дриады»:

Играет в куклы жизнь, – игры дороже свечи, –  
И улыбается под сотней масок – смерть...

(«Прозрачность»)

Именно этим стихотворением заканчивает А. Ф. Лосев свой фундаментальный труд по неоплатонизму.

Итак, пришло время связать воедино имена: Земля, Адрастея, Душа Мира, Психея, Дух Святой. Психея в переводе с греческого – душа. Можно сказать, что это мифологический образ для философского понятия «Душа Мира». Эта последняя, истекая в инобытие и вливаясь как действенный принцип в космос, тем самым становится отягощена материей, через это теряет абсолютную свою свободу и полагает начало необходимости, судьбе, Адрастее. Опускаясь все ниже и входя в каждую отдельную вещь уже как необходимость, она имеет дело с низшими ипостасями материи, но не сливается с ними, а автономно показывает смысл каждой вещи. И здесь она (Душа Мира) уже есть плоть мира, его Земля, но не материальная все-таки, а духовная, точно так же, как и интеллектуальная материя в сфере Ума – все же материя. Таким образом, думается нам, связаны в представлениях Вячеслава Иванова между собой эти имена: связаны они принципом «исхождения». Все они относятся к Духу Святому, и эта аналогия правомерна, поскольку ставятся в соответствие божества женского рода, в остальном же (по вопросу о лике и иерархии) мы наблюдаем сознательное введение в христианство пантеистических принципов.

Чтобы ответить на вопрос о природе свободы и необходимости, надо разобраться еще в двух компонентах триады: «Сын» и «Отец».

Мы видим, как в эманации (исхождении, истечении, излиянии) происходит превращение в противоположность: души – в материю, Души Мира – в плоть Мира, в Землю, свободы – в необходимость. В дурном смысле плоть в душе человека – это человеческие страсти, похоть, отсутствие инициативы, полная творческая пассивность<sup>113</sup>. И Земля является носительницей неотвратимого рока, карающей нерадивых своих сыновей за то, что они не в силах подняться над нею, над материей, над аффектами, не способны дать ей настоящего «Сына Солнца». Земля ждет «семян Логоса», чтобы родить его и получить от него духовное освобождение. Ждет и надеется. Кто ж он такой – Сын, Логос?

<sup>113</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 423.



Прямо имя «Сын» еще не отсылает нас к христианскому учению, потому что отношение «Отец – Сын» присутствует уже в античной философии, у того же Плотина (трактат «Об умной красоте»), как отношение Единого и Ума. Поэтому мы обратимся сначала к пантеистическому смыслу этих слов.

Важно, что «Логос» Вячеслав Иванов понимает уже не в духе неоплатонизма, а, скорее, по Гераклиту и стоикам (см. ниже). Этот историко-философский выбор довольно просто объяснить. Дело в том, что у Плотина Логос и его историческая роль заметно снижаются по сравнению с тем значением, которое отводят Логосу Гераклит и стоики. У Плотина Логос внутри Ума, рассудочная структура, обладающая смысловым приоритетом, но лишенная «интуитивной картинности», т. е. образности и возможности материального воплощения, не говоря уже об «оживлении» материи<sup>114</sup>.

Гераклит понимает Логос космически, как осмысление хаоса всего существующего мира, как «сквозную смысловую упорядоченность бытия и сознания». В мире существуют катастрофы, все течет, все изменяется, но неизменным остается Логос как закон всех этих перемен и взаимоотношений. Поэтому мир есть динамичное единство всего существующего, и таким он является благодаря Логосу. Стоики к этому учению Гераклита добавляют представление о «семенах Логоса»: Логос – тонкий эфирный огонь, состоящий из формообразующих потенций – семян, активно зачинающих вещи в низшей и пассивной материи. Именно на это учение ссылается Вячеслав Иванов<sup>115</sup>.

В истории мысли на смену языческому представлению о Логосе пришло христианское. В теории нашего автора они присутствуют одновременно. Согласно христианской концепции Логос есть Слово, и Сын, и Христос. Это посредник между запредельным Богом и здешним миром. Христос, его жизнь и поступки – откровение Бога и сообщение этого откровения людям. Он же – Логос, Сын Бога-Отца и второй лик Троицы.

В чем главное отличие древнегреческой и христианской интерпретации Логоса? Логос древних – субстанция, Логос христиан – личность; Логос древних – оформляет, Логос христиан – волит. И здесь, как видно, Вячеслав Иванов допускает взаимопроникновение языческого и христианского осмысления.

Что есть Отец? Отец у Плотина – начало, источник всего, Единое. Единое – это охват всего существующего в одной неделимой точке, такой, что нет уже ничего, от чего оно отличалось бы. Единое не имеет ни

<sup>114</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 389.

<sup>115</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 422.



качества, ни количества, ни смысла, ни бытия, ни сущности – оно выше всего этого. Оно не называемо, не познаваемо и есть основание и исток для всего сущего<sup>116</sup>.

Христианская мысль понимает единое как Отца, Отец – это безначальное первоначало и первый Лик Троицы.

Еще раз подчеркнем различие эллинистической и христианской трактовок: в пантеистическом экстазе нет страстей – плача, раскаяния, проклятий, смеха, молитвы – он бесстрастен, он обращается ни к кому, и Единое – никто. В христианском сознании все совершенно иначе: Отец – Личность, и душевное воспарение к Личности через Ее лик страстно, непокорно судьбе и совершается с надеждой. Об этой надежде далее и пойдет речь.

Раз есть Отец и Сын, то должна быть и Мать. Так вот Мать, ожидающая с надеждой Божественного зачатия, и есть Дева Мария. По христианскому вероучению Мария, Богородица, Богоматерь зачинает от Духа Святого Богочеловеческого Сына Христа. Пользуясь понятиями позднего эллинизма, Душа Мира в аспекте Ума нисходит в конечную индивидуальность, сливается с душой в аспекте вещей, и в этом единении рождается Эрос как герой, впоследствии восходящий до бога. Но здесь уже Вячеслав Иванов полностью оставляет античные мифы и античные понятия, переходя на язык христианства.

Рожденный Сын есть Жених для Матери, она же – его Невеста, а затем – Жена. Она надеялась на его приход, ждала и молила Небо. И вот с Неба на Землю исходит Дух Святой (Душа Мира в высшей ипостаси), Богородица обретает подлинного Сына. Его задача – освободить Мать, Невесту, Жену от ига той необходимости, рока, который в ней заложен не только по природе ее, но и по порочной природе недостойных сынов (обычных грешников). Это назначение исполняет Христос в акте искупления, распятия. Такова христианская мифологема.

Вячеслав Иванов обращает ее в глубины индивидуального сознания. Вспомним, что сознание человека тройственно: в нем есть «Небо», «Земля» и «Я». Свобода внутреннего человека достигается тогда, когда самосознание сможет подчинить свою волю воле Неба в человеке и воле Отца в этом Небе. Вот тогда-то и рождается во внутреннем человеке «Христос, и он стал достоин называться сыном человеческим»<sup>117</sup>.

Итак, христианский восторг души так же освобождает личность от низменных аффектов, как и эллинистический. Но это не сверхразумное, а вне разумное восхождение к высшему порогу человеческого (а не при-

<sup>116</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. С. 176.

<sup>117</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 421.



родного) сознания, страстный взлет к вершинам единого для всех внутреннего Я.

Тогда свершится воля Бога не в Небе только, но и на Земле. И что очень важно: Сын, подчиняющийся не природной необходимости (плоти Мира), но небесной воле Отца, обретает инициацию, творческий импульс и выступает не просто следствием причин, не в нем лежащих, но как творческая свободно действующая личность, освобождающая Землю от грехов осуществлением на ней нового, высшего содержания своего Я.

Так разрешается противоречие свободы и необходимости и достигается единство сознания человека.

Стало быть, человек должен отдать свою волю не пороку, но строгому требованию, единому для всех людей. Мы увидим, что требование это есть победа над смертью.

Мы подошли к принципиальному отличию мыслей Вячеслава Иванова от умонастроений поздних эллинов. Да, в мире есть необходимость, судьба, расплата, горе, смерть. Но это не мешает улыбаться. Вот и Плотин видит Адрастею и понимает вместе с тем, что есть у человека свободная воля. Но, может, он оттого и поздний эллин, что убежден, будто делать уже что-либо поздно. Можно лишь сохранять спокойствие перед лицом надвигающихся мировых катастроф.

Вячеслав Иванов пишет: «Мы настолько дети упадка, что эпикурейство античное для нас уже слишком здорово»<sup>118</sup>. И пишет он это с горечью, и делает отсюда важные выводы. Нам нечего противопоставить древнему ужасу неотвратимой судьбы, в отличие от греков, обладавших хоть и умирающей, но все же прекрасной культурой. И нам остается только одно – свободное дерзание человеческого духа. У нас нет оснований быть спокойными перед лицом смерти, мы не можем «жить незаметно», мы должны победить смерть.

Такой активной мировоззренческой позиции мыслитель обязан христианству. Из этой религии русские люди взяли даже не нравственную доктрину, а, как то подтверждают летописи, чувство историзма и надежду на бессмертие.

Активность миропонимания, отличная от платоновского бездействия, философски выразилась в предпочтении стоического Логоса, в надежде на счастливое будущее, на приход самой Афродиты Небесной. Все эти идеи в принципе чужды Плотину, видевшему в Уме только бурлящую, но не развивающуюся вечность.

<sup>118</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 400.





Назовем эту позицию Вячеслава Иванова оптимизмом дела. Того самого общего дела русской философии, задача которого – возрождение.

Погребенного восстанье  
Кто содеет  
Ясным зовом?  
Кто владеет  
Властным словом?  
Где я? где я?  
По себе я  
Возалкал!  
Я – на дне своих зеркал.  
Я – пред ликом чародея  
Ряд встающих двойников,  
Бег предлунных облаков.  
(«Прозрачность»).

Анализируя проблему единства сознания, сделаем несколько замечаний по проблеме познания. Одна из причин раскола современного сознания – дифференциация знаний, развитие наук и появление модернизма в искусстве<sup>119</sup>. Знания, как известно, имеют своей причиной познание. Правильное познание, стало быть, позволит интегрировать знания и через это поможет восстановить единство сознания личности. Как представлял себе Вячеслав Иванов правильное познание?

Ответ на этот вопрос затрудняется тем, что Вячеслав Иванов выступает в решении этой проблемы как интерпретатор. Он истолковывает гносеологию Вл. Соловьева, им, Соловьевым, не написанную, но передававшуюся в устных беседах. Вячеслав Иванов был знаком с идеями Вл. Соловьева, по-своему их понимал и хотел даже выяснить у автора, правильно ли это толкование, да не успел – последняя встреча перед смертью Вл. Соловьева не состоялась.

Это учение о познании, в том виде, в котором мы его представим, полностью вошло в теорию и в поэзию Вячеслава Иванова.

Познание есть отражение в сознании человека внешнего мира. Осознавая факт отражения, человек понимает «зеркальность» его природы. Он переживает себя как «живое зеркало», но зеркало ведь искажает: правое становится левым и наоборот. Бывает и «дурная зеркальность» – ложное самоутверждение человеческого духа, крайний индивидуализм. Как восстановить правильность отражения? Через отражение своего отражения в другом зеркале. Таким «живым зеркалом» – *«speculum specula»* – «зеркалом зеркала» является для человека другой

<sup>119</sup> Там же. С. 426.

человек. «Истина оправдывается только будучи созерцаема в другом»<sup>120</sup>. Речь идет, таким образом, о прекрасной человеческой любви, она-то и обеспечивает истинное познание. Надо только помнить, что Вячеслав Иванов – религиозный мыслитель, поэтому любовь к человеку восходит в его представлении до любви к Богу, где и смыкается в невидимый союз любящих душ, в Богочеловеческое Тело или в Церковь. Так получается правильное познание.

Добавим еще, что символ зеркала, в котором человеку является высший лик его души, присутствует уже в гностическом апокрифе апостола Фомы «Песнь о жемчужине», написанном почти две тысячи лет тому назад<sup>121</sup>:

...и, внезапно явившись очам моим,  
риза предстала как зеркало мое:  
во всем существе моем я видел ее,  
в ней же всецело лицезрея себя,  
так, что в разделении были мы,  
и все же явлены в обличье одном<sup>122</sup>.

Итак, символ зеркала совсем не нов, и для гностиков он являлся символом познания человеком самого себя и своего назначения.

*Единство рода. Единая Русь.* Единство индивидуального сознания не является окончательной целью. Главная задача – единство рода, но не эмпирического, а духовного. Оно достигается в социальной памяти и в творчестве.

В греческих мифах Память – Мнемосина – мать девяти Муз. О предвечной памяти души человека как воспоминании созерцания идей до жизни, лежащего в основе познания и творчества, говорит Платон. Послушаем Вячеслава Иванова: «Мнемосина – Вечная Память: вот другое имя той преемственности обучения в духе и силе между живущими и отошедшими, которую мы, люди овеществленного и рассеянного века, что и под именем духовной культуры <...> Культура – культ отошедших, и Вечная Память – душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании»<sup>123</sup>.

О чем говорят эти слова? О том, что для дальнейшей жизни человечества необходимо развитие духовной культуры. Что жизнь этой культуры – память о достижениях наших предков, и эти сокровища надо принять, сохранить и передать потомкам. Если же мы хотим стереть с лица памяти все, до нас сотворенное, и надеемся на голом месте по-

<sup>120</sup> Иванов В. И. О Владимире Соловьеве. С. 40.

<sup>121</sup> Аверинцев С. С. Комментарии... С. 48.

<sup>122</sup> От берегов Босфора до берегов Евфрата. С. 151-152.

<sup>123</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 393.



строить собственный храм ценностей, – мы окажем плохую услугу нашим детям, потому что они, став взрослыми, воспитанные на наших делах, также поступят с культурой отцов своих. Но если поддерживать эту глубокую духовную связь с прошлым в памяти людей, то новейшие открытия и обретения будут иметь прочные основания. И даже разрушая, люди при этом не уничтожат самих ценностей, а освободят сокровища духа от гнета запретов и неприятия, помогут их новому оживлению, возрождению<sup>124</sup>.

Эти справедливые и благородные мысли Вячеслав Иванов высказал в 1908 г. в статье «Древний ужас». И в 1920 г. основной пафос переписки с М. О. Гершензоном составляли эти же сугубо гуманные идеи.

В 1910 г. Вячеслав Иванов развивает взгляды Вл. Соловьева о будущем народа как о торжестве сверхчеловечества в контексте философии всеединства, долженствующего стать Богочеловечеством. То, что это учение вполне реалистично и гуманно, показывает сущность понятия «Богочеловечества»: его первостепенная задача – победа над смертью.

В чем смысл требования человеком бессмертия? Как феномен индивидуального сознания стремления к бессмертию русская мысль не приемлет: это малодушно и неразумно. «Но непримиримость с фактом смерти отцов и любимых близких и грядущих в мир потомков наших есть благородный и нравственно обязательный стимул всего нашего жизненного делания»<sup>125</sup>. Желание бессмертия, таким образом, исходит из чувства любви, причем любви не только к Богу, но и к другому человеку, да и просто половой любви. И тут вспоминается платоновский Эрос, который влечет человека либо к продлению рода, либо к культурному творчеству. И вновь встает образ лирика Орфея, воскресившего песнями свою возлюбленную, сотворившего ей новую жизнь.

Так на путях общественной памяти и творчества достигается, согласно Вячеславу Иванову, единство рода.

Но вот свершилась катастрофа – грянула мировая война. И в самый разгар трагических событий, в 1915 г., Вячеслав Иванов начинает поэму «Человек». Мир расколот на два лагеря – «два града» Августина Блаженного. Мировой катаклизм осмысливается поэтом в виде религиозной антиномии, разрывающей человечество на враждующие половины. Вячеслав Иванов надеется на преодоление разлада, конец «братоубийственной борьбы» и слияние всех людей в единое тело первочеловека Адама:

<sup>124</sup> Иванов В. И. По звездам. С. 395.

<sup>125</sup> Иванов В. И. О Владимире Соловьеве. С. 42.



Повеет... Дрогнет сердце-льдина,  
Упорнейшая горных льдин...  
И как Душа Земли едина,  
Так будет человек един<sup>126</sup>.

На этот раз идею единства рода властно потребовала сама жизнь, более того, трагизм политических событий. И Вячеслав Иванов остался верен своей идее до конца.

В 1919 г. опубликована статья «Кручи. О кризисе гуманизма». В ней гуманизм понимается как система этико-эстетических определений человеческого, его мера. Это негативное понятие: люди должны вырваться из плена этих схем, гуманизм должен умереть и умирает. Что же придет ему на смену? Освобожденное от запретов сознание станет новым – мифологическим, познает истину бытия и создаст такое бытие. В чем истина нового сознания и бытия? Все в том же единстве рода: «человек един». Единый человек, или «всечеловек», как называл его Ф. М. Достоевский, возникает вследствие улучшения отношений между людьми, установления связи в смысле завета, т. е. в религии. Это учение Вячеслав Иванов называет по-гречески «монантропизмом».

Как вино, мировосприятие поэта дает поразительный пример того, что невозможно изменить глубинные установки личного сознания даже в горниле великих исторических событий, если они (установки) прочны и принципиальны. Вячеслав Иванов всю свою жизнь оставался человеком верующим, даже в решении обычных житейских проблем, и это сильно влияло на его жизнь.

«Переписка из двух углов», изданная в 1921 г., представляет собой высокоинтеллектуальную и страстную полемику двух теоретиков – Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона по проблемам культуры. Она вызвала заметный резонанс за рубежом и получила оценку «важного свидетельства об основном современном противоречии между стремлением спасти thesaurus и жаждою tabula rasa»<sup>127</sup>. Стремление спасти тезаурус принадлежит Вячеславу Иванову.

В достижении единства всего человеческого рода особая ответственность лежит перед родиной. Россия, ее народ должны послужить делу единения человечества. Эти идеи несет в себе книга «Родное и Вселенское» – собрание статей по вопросам литературы, искусства и политической философии, написанных в 1914–1917 гг., во время мировой войны. Мысли об особом предназначении России перекликаются с учениями ранних славянофилов, Вл. Соловьева и Ф. Достоевского. Задача общества – воплотить на земле единую Святую Русь, о которой сказал

<sup>126</sup> Иванов В. И. Человек. С. 238.

<sup>127</sup> Оценка Шарля дю Боса помещена в 1 т. собрания сочинений В. И. Иванова.





Ф. Тютчев: «В Россию можно только верить». Это дело выполнимо опять-таки на путях религиозной общественности.

Подводя итоги, поставим вопрос: сбылись ли упования Вячеслава Иванова? О Единой Руси – нет. О единстве рода – тоже нет, и это показали поэту мировые катаклизмы. О едином сознании, каким мы его сейчас имеем, – тоже нет. Осознавал ли Вячеслав Иванов крушение своих идеалов? Бесспорно. И пророческое его самосознание претерпело поэтому резкие изменения.

В 1908 г. в письме к Андрею Белому он пишет следующее: «если ты обвиняешь меня за “пророчествования” – я отклоняю эти обвинения. Пророчествование не прекратилось и не прекратится». Развивая идею «монантропизма», Вячеслав Иванов сказал так: «Но, в заключение, я охотно признаюсь, что Кассандра во мне никогда не выдерживает до конца своей роли». Шел 1919 г. Поэт и литературовед Алексис Раннит посетил Вячеслава Иванова в Риме за несколько месяцев до его смерти. Он вспоминает: «На прощанье я спросил поэта, что он думает о будущем европейской мысли. Он ответил мне, улыбаясь, что ничего не знает о судьбах европейской культуры, но одно он знает наверное: если ему на том свете не дадут возможность читать, говорить и писать по-гречески, он будет глубоко несчастен»<sup>128</sup>.

С 1908 г. минуло сорок лет. Поэт не предвидит и не предсказывает, не призывает и не судит. Он просто не знает, и все. Конечно, древнегреческий язык – то самое семя, из которого возшли судьбы современной европейской культуры. Но он – в прошлом. И Вячеслав Иванов с любовью смотрит в прошлое, а не в будущее. Не то ли это «изнеможение оракула», о котором писал Плутарх в одноименном трактате?

А теперь вспомним, что такое состояние сам Вячеслав Иванов называл *decadence* – упадок, потеря творческих сил, надежды, веры. И вспомним, что свой огромный труд по неоплатонизму А. Ф. Лосев заканчивает стихами Вячеслава Иванова.

Почему же мы определяем его позицию как оптимизм дела и настаиваем на том, что он был верен ей до конца? Мы определяем ее так именно в том чувственно-конкретном смысле, в каком можно понимать внутренний императив и его осуществление. Сознание Вячеслава Иванова всегда определяло его бытие. И в частной жизни, и в общественной он следовал своим философским убеждениям. В чем-то он потом жестоко каялся, в чем-то разуверился, но светлый, солнечный взгляд на мир и на свое место в нем он пронес через всю свою жизнь:

<sup>128</sup> Это свидетельство упомянуто в кн.: Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 199.



Нищ и светел, прохожу я и пою, –  
Отдаю вам светлость щедрую мою.  
(«Cor Ardens»)

Победил ли он смерть? Конечно, да. Он многое сделал для того, чтобы мы почувствовали свою сопричастность с недавней родной культурой, пережили ее и сверяли с духовными образцами свои помыслы и стремления.

И про себя даемся диву,  
Что не заметили досель,  
Как ветерок ласкает ниву  
И зелена под снегом ель.  
(«Римский дневник 1944 г.»)

Оптимизм дела Вячеслава Иванова – окончательное понимание несовершенств бытия и ясное видение причин мировых катастроф вместе с надеждой на возрождающую мировую гармонию и духовное творчество.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое символизм?
2. Почему для символистов важен фольклор как источник творчества?
3. Каких символистов вы знаете?
4. Покажите актуальность идей Вяч. Иванова.
5. Почему искусство должно стать теургией?
6. Каково отношение символизма к декадентству?
7. Что такое символ?
8. Назовите основные принципы французского декадентства.
9. В чем отличие символизма идеалистического от реалистического?
10. В чем назначение поэта-символиста?
11. Покажите смысл идеи единства сознания у Вяч. Иванова.
12. Как Вяч. Иванов понимал «единство рода» и «единую Русь»?



## Глава 6

### ТЕОРИЯ СИМВОЛА

### В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ XX ВЕКА

Понятия символа и смысла тесно связаны между собой. Они соотносятся как внешнее и внутреннее, как форма и содержание. При этом символ, в отличие от, например, научного понятия, может включать в себя множество смыслов. Это очень важный элемент мира и гибкое средство познания. В данном разделе речь пойдет о типах символов, о соотношении их с другими знаками, об основных свойствах символов, о делении их на символы мышления и символы духа.

#### 6.1. Типы символов

Прежде чем философски анализировать понятие символа, надо выявить его реальную соотнесенность с различными сферами общественного сознания и познать, как символ понимается в обыденной речи, с тем, чтобы иметь эмпирический критерий теоретической оценки этого явления. «Символ не есть отвлеченное понятие, – писал русский религиозный философ начала XX в. П. А. Флоренский, – только изучение фактических случаев символопользования дает возможность приблизительно понять проблему символа, но лишь приблизительно»<sup>129</sup>.

Поэтому мы не будем останавливаться только на чувственном материале. Сначала мы исследуем наше представление о символе. Тем самым мы покажем, каково всеобщее ощущение символа, а затем изучим его природу теоретически.

*Символы в науке.* Математика – самая точная из всех наук, самая доказательная. Рассмотрим на ее примере символ в науке.

В качестве примера математического символа можно использовать рассуждения П. А. Флоренского о точке<sup>130</sup>. Точка – это начало всего. В этом качестве она и есть, и не есть; выступает символом и бытия, и небытия. Согласно этому Флоренский анализирует два определения точки: Пифагора и Эвклида. Первое гласит, что «точка есть единица, имеющая положение». Стало быть, геометрическое тело есть множество точек. Все состоит из точек. Эвклид же определяет ее как «тело на границе своего уничтожения».

<sup>129</sup> Флоренский П.А. Точка. 1923 // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. М., 1984. С. 114.

<sup>130</sup> Там же. С. 114.



Таким образом, в пифагорейском учении точка – единица, в евклидовом – ничто. В культуре точка используется для указания единства каких-либо вещей, их неделимости, самодостаточности. В то же время она – символ пустоты, отрицательное суждение об объекте, указание на то, что эта пустота никогда не будет заполнена.

Заметим, что в интерпретации Флоренского точка рассматривается как философский и богословский символ<sup>131</sup>.

Известно, что в математике существуют иррациональные числа.

Их нельзя точно представить в виде дроби  $\frac{m}{n}$ , где  $m$  и  $n$  – целые числа.

Но всегда можно найти для любого иррационального числа дробь  $\frac{m}{n}$ , как угодно мало отличимую от иррационального. Последнее – смысл первого, первое – оболочка последнего. Таков математический символ, возникающий в синтезе целого и иррационального.

Можно заключить, таким образом, что в математике символ – это такой знак, значение которого уточняется до бесконечности. Но он всегда остается собой: сколько бы мы ни уточняли, будет наличествовать невыразимый, несводимый иррациональный остаток – намек на нечто тайное, сакральное в существе этого знака.

*Философские символы.* Это прежде всего категории, фундаментальные понятия, указывающие наиболее существенные признаки бытия и мышления. Сущность и явление, содержание и форма, возможность и действительность, необходимость и свобода – все эти диалектические пары взаимопределимы внутри себя и между собой. Смысл «переливается» из одной категории в другую, образуя семантический универсум. Для примера возьмем категории Гегеля – бытие, ничто, становление, как он их понимал в одной из самых знаменитых своих книг – «Науке логики».

Бытие – это все, но все, лишенное качества. Поэтому оно – чистая неопределенность и пустота, следовательно, – ничто. Ничто – тоже совершенная пустота, пустое мышление, как и бытие. Стало быть, бытие и ничто слиты друг с другом. Что возникает в этом слиянии? Становление, означающее, что бытие перешло в ничто, а ничто – в бытие. Каждое из них исчезает в своей противоположности, или происходит становление (через различие, которое растворилось). Один процесс указывает на другой, как знак на обозначаемое, один содержит в себе другой в «снятом», т. е. в скрытом, виде.

Философский символ – это предельно общее понятие или закон, указывающий на всемирную связь универсальных признаков природы и

<sup>131</sup> Флоренский П. А. Точка. С. 111.





мысли. В одной категории «светится» весь мир, и во всем мире «пульсируют» категории. Они есть знаки бытия, а бытие – значение категорий.

*Символы в политике.* Политика есть государственные или общественные дела (от греч. *politika, polis*). Жизненная клеточка политики – юридический закон, в идеале направленный на благо общества. Так вот, закон – это символ, а символ – это закон. Хотя и не только юридический. В каком смысле можно говорить о том, что закон – это символ? В том, что он выступает идеальным планом, конструкцией человеческого поведения в обществе. Это такая задача, которая в своем единстве должна выполняться огромным множеством индивидов, несмотря на их личную неповторимость. Закон стимулирует нас к действию или недеянию.

Яркий тому пример – «Законы» Платона. В этой книге утверждается следующее: закон должен быть основан на добродетели и справедливости, вести общество не к войне, но к миру, к безопасности. Закон, таким образом, задает определенный план поведения, который у позднего Платона строго регламентирован системой поощрений и наказаний. Это – своего рода программа бытия человека. В свернутом виде закон интерпретирует жизнь людей, а жизнь людей в развернутом виде демонстрирует закон. Итак, закон – это формула существования, приводящая к торжеству добродетели. Конкретные примеры можно найти у Платона в «Государстве». Как известно, в той части книги, которая называется «Символ пещеры», речь идет о том, что все мы, люди, скованы своего рода цепью. Эта цепь позволяет смотреть только вперед, ибо надетые на нас ошейники мешают повернуть голову назад. Впереди же – стена. Позади – выход, через который в пещеру проникает солнечный свет. Между солнцем и выходом проходят различные фигуры (идеи – С.С.), но мы видим не их, а лишь их тени на стене. И только философы способны духовно воспарить к солнцу и созерцать идеи во всем их великолепии – истину, красоту, благо. Теперь мы подошли к главному. Философ не может любоваться идеями вечно. Он должен вернуться в пещеру и сообщить другим то, что он видел на небесах. И если он не хочет спускаться в пещеру по собственной воле, его ожидает принуждение. Этот аспект долженствования и выражает закон поведения для человека, для мудреца. Идея долга, закона присутствует в «Политике» (когда говорится об искусстве государственного правления как распознавания природы и свойств души), в «Законах» (например тогда, когда говорится о необходимости почитания богов, демонов, героев, своих родителей и родственников вообще, а за ослушание полагается суровое наказание, вплоть до смертной казни).

Итак, юридический закон силой своего внушения побуждает к действию, а потому является политическим символом. Политический



символ – это законоположение жизни бесконечного числа индивидуальностей, в идеале направленное на их благо.

*Символы в искусстве.* Как «атомом» философии является категория, так исходным пунктом искусства выступает образ.

Чем образ в искусстве отличен от символа? Тем, что если образ самодостаточен и безусловен, т. е. указывает только на себя, то символ начинается с условности, с указания на нечто другое, как правило, возвышенное. Например, стихотворение Вяч. Иванова «Дриады». В начале стихотворения можно увидеть только гимн нимфам, покровительницам деревьев. Однако на самом деле речь идет о глубочайшем и древнейшем символе бытия – Древе Жизни. И он понимается так глубоко, что в нем просвечивает и символика подземного мира, одним словом – бытие, ничто, становление:

Так Древо тайное растет душой одной  
Из влажной вечности глубокой,  
Одетое миров всечувственной весной,  
Вселенской листвою звездноокой:  
Се, Древо Жизни так цветет душой одной<...>

Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней  
В озера Вечности двуликой;  
И корни – свет ветвей, и ветви – сон корней,  
И все одержит ствол великий, –  
Одна душа горит душами всех огней.  
(1904)

Все мотивы «демонизма» у Врубеля – «Тамара и Демон», «Демон сидящий», «Демон поверженный» – говорят о глубочайшей символике иного мира, направленной на то, чтобы будить душу от мелочей повседневности величественными образами. Итак, символизм в искусстве приводит к идейной образности и образной идейности. Символ – это знак, намек на высшую истину искусства – красоту, именно в искусстве возникает уникальное явление – символизм. Это и творческий процесс, и художественное течение в истории искусств, и душа культуры, и средство экспрессии этой души, имеющее высшее назначение<sup>132</sup>.

*Мифический символ.* Символ, понятый как действие, есть миф – мысль Вячеслава Иванова. Миф – это синтетическое суждение, где подлежащее-символ становится глаголом. Приведем еще раз примеры мифа: «солнце – рождается», «душа – вылетает из тела», «небо – оплодо-

<sup>132</sup> См.: Сычева С. Г. Философские идеи в творчестве Вяч. Иванова. Том. ун-т. Томск, 1991. С.56. Деп в ИНИОН 26.11.91 № 45622.



творяет дождем землю». Мифический символ – не свободный вымысел, а принцип коллективного самоопределения.

Итак, мифический символ есть принцип бытия, вскрывающий существование с его «наиболее интимной и живой стороны»<sup>133</sup>.

Мифический символ действителен. Даже если он не является религиозным, он призывает к себе, ведет за собой, побуждает к действию не только фантастически, но и реально.

*Символы в религии* есть прежде всего указания на двуми́рность вселенной – она небесная, она земная. На стыке этих двух сфер «вспыхивает» символ. Это красноречиво показано П. А. Флоренским в теоретической работе «Иконостас», на примере сновидения и иконы.

Философ анализирует процесс сновидения, ибо именно в нем человек способен сквозь разрыв в оболочке внешнего мира увидеть инобытие – чистое, духовное, святое. Сновидение насквозь символично. Это чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, но является он как бы видимо и вещественно.

Символом чего является сновидение? В земном мире – небесного, в небесном мире – земного. Одним словом, символ возникает там, где даны сразу два аспекта жизни – внешний и внутренний.

Видение высшего блага не от нас зависит, но, как полагает Флоренский, от потусторонних сил, поднимающих нашу душу к созерцанию Всевышнего. Оно объективней вещной объективности. Это своего рода кристалл, по законам которого выстраивается весь земной опыт, который становится, тем самым, «символом духовного мира»<sup>134</sup>. Изображения святых в иконостасе суть символические свидетели на границе видимого и невидимого. Иконостас как граница между божественным и человеческим мирами (или их синтез) – это сами святые, а не просто кирпичи, камни, доски. Лики иконостаса – как бы «окна» в мир небесный, позволяющие нам общаться с беспредельным. Икона тоже символ, но лишь понятая как духовный образ. Без этого понимания перед нами не икона, а доска.

Но «окно» не существует само по себе. Оно лишь тогда есть, когда сквозь него струится свет. Иначе – это дерево и стекло. Флоренский указывает, что символизм состоит в следующем: через икону совершается восхождение «от образа к первообразу»<sup>135</sup>, т. е. когда налицо онтологическое соприкосновение нашей души с Высшим Разумом.

Таким образом, в религии символ суть знак инобытия, высшей незначовой сущности, основанный на реальной вере в символизируемое.

<sup>133</sup> Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990. С. 197.

<sup>134</sup> Флоренский Л.А. Иконостас. СПб., 1993. С.26.

<sup>135</sup> Там же. С. 49.



В качестве примера религиозного символа можно привести строки поэмы В. И. Иванова «Человек». В основу ее положена идея Августина Блаженного о «двух градах»: земном (прибежище безбожников) и небесном (пристанище христиан):

Ревнуют строить две любви два града:  
Воздвигла ярость любящих себя  
До ненависти к Богу крепость Ада;

Селенья Мира зиждут Божьи Чада,  
Самозабвенно Агнца возлюбя.  
Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада.

И далее стихотворное произведение перерастает в молитву:

Небесный Царь! Приди к нам, Утешитель,  
Дух Истины! Повсюду Ты еси<...>  
Источник благ, Хоровожатый жизни,  
Град Божий нам яви в земной отчизне.  
(1919)

В этом стихотворении есть и отсылка к миру небесному, и связь его с миром земным, и вера в торжество Божественного на земле.

*Магический символ.* Он является разновидностью религиозного. Магия, как известно, бывает белой и черной. Она насквозь символична. Специфика магического символа состоит в способности посредством него (порчи, лечения, заклинания) вызывать добрых или злых духов, контролировать их поведение и воздействовать через это на природу и людей.

Итак, маг верит, что символ наделен способностью «управлять невидимыми обитателями стихий и астрального мира»<sup>136</sup>. Магическими символами, кроме ритуальных, названных выше, являются магический жезл с иероглифами, магический меч, магический круг (из которого заклинался дух), пентаграмма, символизирующая в обычном виде человека, а в перевернутом – «козла», Дьявола.

Те, кто занимается магией, используют ее символы в целях получения от невидимого мира редких знаний или сверхъестественной власти. В теории и практике магии выделяются следующие положения<sup>137</sup>: во-первых, видимому миру соответствует невидимый аналог, который в высших своих ипостасях населен ангелами, а в низших – демонами; во-вторых, посредством символов можно входить в контакт с этими ду-

<sup>136</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической символической философии. Новосибирск, 1992. С. 365.

<sup>137</sup> Там же. С. 367.





хами и получать от них помощь. При этом есть риск того, что злой дух овладеет душой черного мага и приведет его к гибели.

Дж. Фрэнсер так описывает ритуал симпатической магии (основанной на убеждении, что благодаря тайной симпатии вещи влияют друг на друга): индейцы Северной Америки верят, что стоит поразить иглой или стрелой изображение врага, как он почувствует острейшую боль; а если это изображение похоронить, то умрет и его прототип<sup>138</sup>. В данном случае процедура умерщвления оригинала – не что иное, как магический символ всеобщей связи внутри универсума, и через это духовной власти над человеческим существом.

*Мистериальный символ.* Само слово «мистерия» означает тайну, таинство. Это, пожалуй, древнейший из всех типов символов. Он возникает в Античности в культах некоторых божеств (Диониса, Исида и Осириса, Кибелы, Деметры, Орфея). Это высший синтез языческой религиозности и символизма. Ибо и символ – тайна, всегда оставляющая «за занавесом» глубинную первооснову сущего.

В качестве примера приведем церемонию известнейших Элевсинских мистерий. Название свое они получили от имени города – Элевсина, где каждые пять лет отмечался праздник в честь Деметры и ее дочери Персефоны.

Фабула мистерий такова: в них используется миф о похищении Персефоны богом подземного царства – Аидом. Он силой захватил богиню и заставил быть его царицей. Мать Персефоны – Деметра скитается по миру в поисках дочери. Наконец она предстала перед Аидом, умоляя отпустить домой ее дочь. Аид первоначально отказал, ибо его жена уже вкусила граната, символа смерти. Наконец он дал свое согласие, но с условием, что она будет возвращаться в царство мертвых на полгода.

Внешне эта фабула символизирует смену времен года. Но это лишь оболочка для глубокого духовного содержания, а вместе они составляют мощный символ. Подлинный смысл элевсинских мистерий установить трудно, ибо посвященные давали обет молчания, но все-таки можно. Обратимся к символизму этого таинства.

Душа человека – Психея, Персефона – носительница подлинного бытия, тогда как оболочка ее – тело – вместилище зла, бед и страданий, гробница души (Платон). Рождение в физическом мире – суть смерть в полном смысле слова. Рожденный рождается тогда, когда душа освобождается от плоти. Это достигается или во время сна, или специальной тренировкой.

Человек должен совершенствовать свою душу, ибо ее ожидает в загробном мире та судьба, которую она заслужила при жизни на зем-

<sup>138</sup> Фрэнсер Д. Золотая ветвь. М., 1960. С.22.



ле. Цицерон по этому поводу сказал, что Элевсинские мистерии учили не только как жить, но и как умирать<sup>139</sup>.

Приведем также пример Дионисийских мистерий и их символики. Фабула известна: Дионис – бог плодоносящих сих земли, родился из бедра Зевса. Мстительная Гера заставляет титанов разорвать его на семь частей (ибо Дионис был сыном Семелы), что они и делают, съедая плоть бога и не тронув только его сердца. Афина приносит сердце Диониса Зевсу. Он испепеляет титанов молнией и из спасенного сердца возрождает Диониса<sup>140</sup>.

В психологии культа можно выделить три момента: пафос, катарсис, экстаз, как они изложены в теории Иванова.

**Пафос.** С VI в. до н.э. культ Диониса становится официальным в Афинах. Он отличен от культа других богов энтузиазмом, – если в иных обрядах священнодействует лишь жрец, а толпа верующих пассивно созерцает, то на празднике Диониса радеют все; за равное право участия каждого в служении Дионисии получили название оргий.

Из осмысления сущности божества с неизбежностью вытекает особенность культа: гармонии, форме, покою, завершенности противопоставлены дикий хаос экстатической пляски, разлад и боль вечного разлучения с самим собой; изначальной индивидуализации – разрушение границ отдельного «я», приобщение первобытному единению душ.

Этот ритуал настолько экстатичен, что может довести человека до безумия. Что делать, чтоб его избежать?

**Катарсис.** Человек должен прийти в состояние «правого безумия» (теория Вяч. Иванова – С.С.). Путь к нему – это возбуждение страсти, доведение ее до запредельного экстаза, что достигалось сначала оргийным воздействием флейт, позднее – зрелищем и дифирамбом трагедии.

Дионис является жрецам под разными именами и масками. Дионисийское превращение замыкает катарсис – люди чувствуют единение друг с другом, природой и божеством, они новым взглядом смотрят на просветленный, преобразованный богом мир, преодолев личную ограниченность, они сливаются с природой, через нее наполняясь богом, становясь богоодержимыми.

**Экстаз.** Целью катарсиса выступает экстаз – восторг от приобщения к чувству вселенского страдания, или «правое безумие». Это балансировка души на грани провала в бездну сумасшествия, когда ясность сознания затянута пеленой фантасмагорий экстаза – восторга от переживаемого страдания. Дионисийская экзальтация должна разрешиться

<sup>139</sup> См.: Холл М. П.... С. 85.

<sup>140</sup> Кулакова Л. А. Символика античных мистерий // Символы в культуре. СПб., 1992. С. 3-19. См. с. 6.



апполонийским видением, и оргийное возбуждение дает мощную основу для творчества.

Итак, мы видим диалектику дионисова действия: очищение от страстей (катарсис против пафоса) путем их возбуждения (катарсис через пафос) и достижение исступления (экстаз), в котором безумие (пафос) становится правым (катарсис).

Принимая сущностью пафоса страдание, катарсиса – утешение, экстаза – восторг, видим: страдание грека находит успокоение в очистительном воздействии трагического искусства, испытание мучительных страданий вызывает восторг и наслаждение<sup>141</sup>.

В чем символизм культа? Женщины-мэнады (жрицы Диониса) разрывают козлят (символов Диониса) в целях наполниться божеством (Дионисом). В тождестве сплавлены все – жертва, бог и жрецы; бог сам становится жрецом – человекоубийцей. «Хоровод козлов» – трагический хор – символизирует природные силы уничтожения и воссоздания, сам становясь субъектом этих процедур.

Трагическая символика пронизана идеей возрождения. Итак, дионисийские мистерии учили не только как умирать, но и как возрождаться. В этом их глубочайший символизм.

*Мистический символ.* Мистический в переводе с греческого означает «таинственный», поэтому мистический символ очень близок к мистериальному, тем более, что и в том, и в другом случае с помощью символа устанавливается отношение «Я – Бог». Но если мистерии – это античный ритуал, то мистика – религиозная практика, охватывавшая все времена и народы. Далее. Мистерии – это коллективное действо, мистический ритуал – индивидуален.

Более того, если мистерии с необходимостью зрелищны, то мистический символ может не иметь такого качества. Он может быть просто молитвой, восклицаниями, повторенными тысячи раз подряд, неким аскетическим образом жизни, как, например, «умное делание» православных монахов, включающее в себя гипнотическое сосредоточение на мощном символе Христианства – кресте. Это может быть также система медитаций с оптимальными позами и регуляцией дыхания (йога, исихазм), с бешеными плясками или с тихим умилением. Все это – содержательные символы, указывающие на степень слияния с Божеством. Что очень важно – это предпочтение в мистике символов понятиям, ибо, как утверждают все без исключения мистики, Бог не познаваем рационально. Возможно только иррациональное, таинственное, символическое постижение Божества. Центральным символом при этом является «смерть». Он указывает на опыт, разрушающий прежние структуры

<sup>141</sup> См.: Сычева С. Г. Философские идеи в творчестве Вяч. Иванова...



сознания. При этом в экстазе достигается непосредственное единение с абсолютным. Мистический символический смысл может передаваться лишь при помощи неадекватных намеков или молчания. Поэтому мистика придерживается апофатической теологии, наделявшей абсолют лишь отрицательными признаками<sup>142</sup>. Для примера приведем выдержки из «Мистического богословия» св. Дионисия Ареопагита: «О пресущественная, пребожественная, преблагословенная Троица!.. Вознеси нас на неведомую, пресветлую и высочайшую вершину познания Священнотайного Писания, где подлинны таинства Богословия открываются в пресветлом Мраке безмолвия, в котором при полнейшем отсутствии света, при совершенном отсутствии ощущений и видимости наш невосприимчивый разум озаряется ярчайшим светом, преисполняясь пречистым сиянием!

Да будут таковы всегда мои молитвы!..

Только будучи свободным и независимым от всего, только совершенно отказавшись от себя самого и от всего сущего,.. ты можешь воспарить к сверхъестественному сиянию Божественного мрака»<sup>143</sup>.

Здесь видно, что Троица, таинства Богословия, молитвы – это оболочки символов, символические знаки. За ними стоят символизируемые «пресветлый Мрак безмолвия», «пречистое сияние», «Божественный Мрак». Вместе с субъектом поклонения они составляют символы (обозначающее, обозначаемое, обозначатель).

В качестве примера описания мистериальной символики можно привести строки из стихотворения В. И. Иванова «Дионис на елке»:

Резвый Бог смеется звонко,  
Рвется, кудри размеча,  
А на елочке на тонкой –  
Загорается свеча.

(1910)

Это произведение как нельзя лучше показывает попытку В. И. Иванова соединить в мистериальной практике два культа: Диониса и Христа. Именно за это Н. Бердяев назвал поэта «язычником в самом православии» и советовал Иванову оставаться язычником, не надевая на себя «православного мундира», чтобы сохранить «языческую праведность».

Теперь на основе эмпирического материала можно дать рабочее определение понятия символа. Прежде всего – это знак. Структура его такова: есть обозначаемое (смысл), обозначающее (вещь), обозначатель (субъект постижения). Далее. Это иррациональный знак, значение кото-

<sup>142</sup> См.: Аверинцев С. С. Мистика // БСЭ. М., 1974. Т. 16. С. 333.

<sup>143</sup> Ареопагит Дионисий. Мистическое Богословие. Киев, 1991. С. 5.





рого можно уточнять до бесконечности. Это сакральный знак, намекающий на тайное, становящееся в этом процессе явным, будь то истина, добро, красота, премудрость или Божество. Символ – это знак абсолютного инобытия, одухотворенный знак, в мистическом контексте устанавливавший соотношение «Я – Бог». Вместе с тем это такой знак, который через свойство внушения является побуждающим законом для действия бесконечного множества индивидуальностей.

Описательное определение произведено. Следующая наша задача – дать строгое определение понятия «символ», уточнив тем самым его приблизительное описание.

## **6.2. Общее понятие символов**

### **6.2.1. Символ как знак**

В нашей экспликации мы все время подчеркиваем, что символ – это знак, что он структура, состоящая из обозначаемого (Дух), обозначающего (вещь), обозначателя (мышления). Но такова структура мироздания. Стало быть символ – это мир. И, более того, весь мир – воплощенный, торжествующий символ.

Что значит понять, что символ есть знак? Для этого необходимо признать следующее: за его вещественной оболочкой стоит нечто отвлеченное, идеальное. Земной мир суть лишь указание на мир идеальный. Чувственный образ выходит за свои пределы, с ним слит смысл, ему не тождественный. «Этот смысл нельзя разъяснить, а можно лишь пояснить»<sup>144</sup>.

Если обратиться к истории философии, то в ней тоже можно найти знаковое понимание символа.

Так, Плотин учит о мире тварном как указании на мир Божественный, весь чувственный мир есть только отражение идей, эйдос сам по себе вечен и неподвижен. Материальный мир все время изменяется, становится, течет. Но эйдос способен проникнуть в вещество, стать живым существом, оставаясь вечной сущностью данной вещи. И поэтому каждый материальный предмет возможен, по Плотину, только как символ, знак того или иного умопостигаемого эйдоса. «Всякое существо указывает на ту или иную идею»<sup>145</sup>.

Для Николая Кузанского символ есть наименование, позволяющее восходить к неименовавшему. В символе образ Божий сияет для тех, кто его ищет. Поскольку Кузанец близок к отрицательной теологии, он подчеркивает, что Божество не может быть видимо само по себе, но только

<sup>144</sup> Аверинцев С. С. Символ // БСЭ. М., 1976. Т. 23. С. 385-386.

<sup>145</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 207-208.



«в таинственном символе, когда достигается скорее возможность его видеть, чем само видение, и взыскующий попадает в тень и мрак»<sup>146</sup>.

Шеллинг определяет символ через слияние общего (обозначаемого) и особенного (обозначающего). Символ для него – тайный знак, значение которого не установлено заранее. Оно и интуитивно очевидно, и обладает неисчерпаемостью. «Специфика символа состоит в слиянии значения и бытия»<sup>147</sup>. В символе материя совпадает с идеей, т. е. это не просто знак, но одухотворенный знак.

В «Эстетике» Гегель начинает с утверждения, что «символ, прежде всего, некий знак»<sup>148</sup>. В нем частично совпадают образ и смысл. Главное в нем – не вещественная оболочка, но то «всеобщее качество», которое в ней заключено. Символ, по Гегелю, – это непрерывная борьба за соответствие между смыслом и образом, и все символическое искусство есть «различные стадии одного и того же противоречия между духовным и чувственным»<sup>149</sup>.

Перенесемся в наш век, в Россию.

В. И. Иванов утверждает, что символ есть таинственный иероглиф, знак, многозначный, многосмысленный. «Подобно солнечному лучу символ пронизывает все планы бытия и все формы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности»<sup>150</sup>. Он исходит из Божественного лона и является знаком противоречивым; значением, смысл которого раскрывается в мифе. Это знамение иной действительности в окружающих вещах.

Согласно Андрею Белому, высший символ – «единство» – нерукотворен, непознаваем. Это – воплощение истины, намекающее нам на инобытие. С точки зрения истинного и ценного мир вокруг нас представляет собой нагромождение мертвых вещей. Давая вещам имена, мы их символизируем и тем самым возвращаем их к жизни. В символе вещи воскресают. «То, что утверждается символом, есть единство слова и плоти»<sup>151</sup>.

П. А. Флоренский писал, что мир пронизан лучами истины, в нем видится другой мир, и бытие тварное выступает символом бытия высшего. Символ соединяет в себе два пласта – высший и низший, причем так соединяет, что низшее пронизывается высшим, пропитывается им. «Символы – это отверстия, пробитые в нашей субъективности»<sup>152</sup>. Они

<sup>146</sup> Николай Кузанский. Соч. М., 1980. Т.2. С. 155.

<sup>147</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 469.

<sup>148</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1969. Т.2. С. 14.

<sup>149</sup> Там же. С.28.

<sup>150</sup> Иванов В.И. По звездам. СПб., 1909. С. 247.

<sup>151</sup> Белый А. Символизм. М., 1910. С. 95.

<sup>152</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 324-325.



создаются Духом. Символы суть конкретные изображения, ставшие знаками идеи. Символизм – универсальный язык человечества. Символ – это архетип Духа. Через символ мир поднимается над хаосом.

Эту идею можно проследить в двух стихотворениях В. С. Соловьева. Первое – «Белые колокольчики», в нем выражено печальное умонастроение:

Сколько их расцветало недавно,  
Словно белое море в лесу!  
Теплый ветер качал их так плавно  
И берег молодую красу.

Отцветает она, отцветает,  
Потемнел белоснежный веноч.  
И как будто весь мир увядает...  
Средь гробов я стою одинок.  
(1899)

Второе стихотворение – «Вновь белые колокольчики» – символизирует победу над смертью, над хаосом:

В грозные, знойные  
Летние дни –  
Белые, стройные  
Те же они<...>

Зло пережитое  
Тонет в крови, –  
Всходит омытое  
Солнце любви<...>

Стройно-воздушные  
Те же они –  
В тяжкие, душные,  
Грозные дни.  
(1900)

### 6.2.2. Символы и другие знаки. Становление символов

В чем специфика символов по отношению к другим семантическим категориям? Ответить на этот вопрос необходимо, чтобы выяснить значение символов в бытии и в познании. С этим же связан вопрос о возникновении символа. Какова его эволюция в аспекте других понятий? Возникновение начинается в точке «ничто» и кончается в точке



«символ». Более того, есть дальнейшее движение порожденных Духом категорий по спирали познания. Ответить на эти два вопроса – о специфике символов и об их становлении – и призван этот раздел.

Заметим сразу, что особенности символов по отношению к другим категориям детально исследованы А. Ф. Лосевым (Проблема символа и реалистическое искусство) и К. А. Свасьяном (Проблема символа в современной философии). Поэтому наши рассуждения на эту тему будут коротки. Более того, система категорий выстроена нами в свете становления символа. Об этом не пишет никто.

По нашему мнению, создание категорий Духом идет в такой последовательности: архетип, миф, символ Духа, символ мышления, понятие, художественный образ, тип, метафора, эмблема, диспаратная связь, олицетворение, аллегория, т. е. от сложного – к простому. Мы же рассмотрим этот процесс от простого к сложному – аналогично движению человеческой мысли.

*Аллегория.* В переводе с греческого – иносказание. В ней отвлеченная идея выражается через художественный образ. Но при этом идея не ассимилируется в образе, а остается внешней по отношению к нему, независимой. Отличия от символа: символ многозначен, аллегория – однозначна; символ не только отражает идею, но и преобразует ее; если в аллегории индивидуальное принижено в подведении под общее, то в символе такого «принижения» нет: единичное так же реально, необходимо, закономерно, как и общее. Примером аллегории может служить любая басня.

*Олицетворение.* Оно отличается от аллегории тем, что идея в нем обязательно персонифицирована, имеет лицо, подобное человеческому, идея здесь становится личностью. Примеры олицетворения – боги, демоны и т. д. В отличие от символов олицетворение, как и аллегория, нарушает равновесие общего и индивидуального. Индивидуальное выступает в нем лишь субстанциализацией общности<sup>153</sup>.

*Научные знаки* отличаются от предыдущих категорий своей общностью. Математики используют для своих вычислений в качестве знаков для понятий буквы различных алфавитов. В отличие от символов связь между знаком и понятием в науках совершенно случайна. Например, не принципиально, называть ли отношение диаметра и окружности знаком  $\pi$  или любой другой буквой<sup>154</sup>.

*Эмблема.* Это конвенциональный знак. Как и символ, она условна, но, в отличие от него, однозначна. У символа нет точно зафиксированного значения. Символ является абстрактным знаком, в то время как

<sup>153</sup> См.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство... С. 142.

<sup>154</sup> Там же. С. 149.





эмблема – изображение конкретных фигур или предметов. Символ – знак Духа, философии, эмблема – отображение конкретного факта (лев – эмблема английской монархии).

*Метафора.* В переводе с греческого – перенос: троп, основанный на принципе сходства. Троп – употребление слова в переносном смысле. В метафоре общность достигает того уровня, когда индивидуальности уже не принижаются, а остаются в ее пределах равноправными с ней самой, сливаются, отождествляются. В отличие от символа метафора идентична тому предмету, на который она указывает. В ней нет направленности «на нечто запредельное собственному содержанию»<sup>155</sup>.

Например:

И вечер делит сутки пополам,  
Как ножницы восьмерку на нули.  
И. Бродский.

*Тип.* В типе общность эволюционирует дальше – она допускает, по словам А. Ф. Лосева, определенную свободу для жизни единичных лиц и событий. Метафора не типична, она индивидуальна. Тип же обобщает характерные признаки вещей и процессов, делая их типичными. Тип отражает и обобщает действительность, тогда как символ только намекает на нее. Вместе с тем общность символов настолько велика, что может включить в себя совершенно непохожие индивидуальности и даже порождать их. Например, Иван Карамазов – это тип, тогда как Алеша – символ.

*Художественный образ.* Об отличии образа от символа прекрасно пишет А. Ф. Лосев: у образа есть «автономно-созерцательная ценность»<sup>156</sup>, тогда как для символа она необязательна. С другой стороны, то, что возвышает символ над образом, – это его идейная насыщенность. Образ многозначен, но, в отличие от символа, безусловен. Например, автопортрет Дали 1921 г. – это художественный образ, в то время как «Предчувствие гражданской войны» 1936 г. – символ надвигающихся мировых катаклизмов.

*Понятие,* как и символ, условно. Но его бытие тем ближе к истине, чем оно однозначней, особенно в точных науках. Это и отличает его от символа. Далее, понятие начисто лишено образности, в символе же она наличествует. Если символическое восприятие мира непосредственно-интуитивно, то понятийное – мыслительно-дискурсивно<sup>157</sup>. Однако понятие, в отличие от всех предшествующих категорий, приближается к символам по степени своей всеобщности.

<sup>155</sup> Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии... С. 98.

<sup>156</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа... С. 142.

<sup>157</sup> Там же. С. 180.



Далее в нашей системе категорий следуют *символы*. На них кончается сфера чисто человеческого разума и образуется как бы разрыв, но, в то же время, и синтез с областью интеллекта духовного. Особенностью символа как знака является, во-первых, его одухотворенность. Конечно, далеко не каждый знак несет в себе искру духовного. Далее: условность, субстрат и субстанция знака различны, а смысл у них – один и тот же. Надо отметить также многозначительность символов. Ну и, наконец, внушение превращает его в уникальное явление на фоне других знаков.

*Миф*. Миф – это воплощение символа<sup>158</sup>. Реальность мифа является объективной реальностью, и мифологический субъект в это буквально *верит*. Хаос, Космос, Земля, Небо – это живые существа особого рода, бытийствующие с точки зрения мифа *на самом деле*. Если в первых восьми категориях образ только отражает вещь, в символах – порождает, то в мифе наличествует онтологическое «тождество образа вещи и самой вещи»<sup>159</sup>.

*Архетип* – универсальный объект коллективного бессознательного (Юнг), или, в нашей терминологии, Духа. Они очень близки к символам, ибо многозначны, «наполнены мимолетными смыслами, неисчерпаемы... Они парадоксальны потому, что противоречивы. Архетипы интерпретируемы до бесконечности»<sup>160</sup>. Они «составляют основу общечеловеческой символики... Это вневременные схемы или основания, согласно которым образуются мысли и чувства всего человечества... Архетип – это глубинный, изначальный образ, который человек воспринимает только интуитивным путем и который проявляется на поверхности сознания в форме символов»<sup>161</sup>.

В заключение необходимо сказать следующее: в символе, как и в других категориях, наличествует диалектика общего и единичного, образа и смысла, морфемы и метаморфемы. Иными словами, все эти категории являются синтезом обозначаемого и обозначающего, т. е. знаками. Следовательно, символ тождествен им всем, если помнить о различиях. Стало быть, система категорий, выстроенных подобным образом, показывает процесс конституирования символов и перерастания их в суперсимволы – миф и архетип.

Итак, первые девять категорий относятся к сфере человеческого мышления и пребывают только в нем. Две последние – мифы, архетипы – относятся к сфере Духа. Они первичны и порождают остальные девять.

<sup>158</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа... С. 185.

<sup>159</sup> Там же. С. 168.

<sup>160</sup> Eco U. Semiotics and the philosophy of language. Bloomington, 1983. P.145.

<sup>161</sup> Лейбин В. М. Архетип // Современная западная философия. Словарь. М., 1991. С. 28.



Что же, в этом смысле, есть культура? Поскольку в ней главенствуют символы, это – Вселенная, Универсум, Царство символов, хотя и состоит она не только из них, но и из аллегорий, олицетворений, эмблем, метафор, типов, образов, понятий, выступающих ступенями конституирования. Область Духа тождественна пракультуре, поскольку включает в себя символы Духа, мифы и архетипы.

### 6.2.3. Одухотворенность символа

Мы говорим, что символ – это знак, он указывает на нечто потустороннее. Отличие же символа от другого знака состоит в том, что первый гораздо значительнее по своему смыслу, в своей порождающей мощи он максимально интенсивен, он более заинтересовывает и глубже значит, обладает общим характером. «Символ не просто обозначает бесконечное количество индивидуальностей, но он есть также и закон их возникновения»<sup>162</sup>.

Эти значительность, глубина, мощь, всеобщность, закономерность символа не случайны. Они указывают на сущностное его свойство – одухотворенность. Ибо он порождается Духом. Поэтому мы пишем, что символ есть не просто знак, но знак одухотворенный. Поэтому и становится возможным символ как синтез ноуменального и феноменального, духовного и природного, интеллектуального и вещественного.

Символ есть Суперзнак.

Указание на одухотворенность символа мы находим и у других авторов.

*Николай Кузанский* указывал, что символы в учениях Святых Отцов не являются самоцелью. Они выступают лишь бледными чувственными знаками, бесконечно далекими «от своих духовных» неуловимых уже ни для какого воображения «прообразов»<sup>163</sup>.

Более того, познание ни в коем случае не заканчивается на символах. В нем должен быть переход «от туманных символов и видимостей»<sup>164</sup> к единению с Духом. Интеллект приводит человека к обожеанию, т. е. к высшему духовному совершенству и обладанию истиной, «не как она омраченно существует в символе, а как она духовно созерцается в самой себе», т. е. символы, с одной стороны, – препоны, с другой – ступени познания Духа, и потому они одухотворены.

Когда *Шеллинг* пишет, что в символе идея материализуется, он как раз и указывает на вхождение Духа в вещь и на рождение в этом

<sup>162</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство... С. 134.

<sup>163</sup> Кузанский Н. Соч. Т. 1. М., 1979. С. 173.

<sup>164</sup> Там же. С. 311.



процессе синтеза<sup>165</sup>. Явленная материя становится идейной. Выражение бесконечного в конечном – вот сущность символической одухотворенности у Шеллинга.

В свою очередь, *Гегель* подчеркивал частичное несовпадение в символе образа и смысла (хотя и признавая их сходство). Оно состоит в том, что символ не должен быть полностью соразмерным со своим смыслом. Так, геометрическое или анималистское изображение Бога, бесспорно, уже своего духовного смысла<sup>166</sup>. Но символ существует в непрерывной борьбе за соответствие между смыслом и образом.

Согласно *Вяч. Иванову*, символ есть знамение иной действительности в окружающих вещах. И символизм как искусство, основанное на символах, соприкасается с религией, ибо религия есть чувство связи всего существующего с инобытием. И чем ближе стоит вещь к реальности абсолютной, тем более глубоким символом она является. Символ есть энергия, выводящая за грани данного, «придающая душе движение развертывающейся спирали»<sup>167</sup>.

Через символ идет духовное познание вещей и преодоление личного начала началом сверхличным, вселенским, соборным и божественным. Художник-символист погружен в «улаживание рассеянных голосов мировой души» в поисках абсолютного.

*Андрей Белый* в «Символизме» указывал на то, что сквозь призму символа сверкает наше духовное наследие, оно стягивается в единый световой пучок и переливается «цветными лучами многообразных культур»<sup>168</sup>. Действительность, созданная Духом, есть действительность символическая<sup>169</sup>. Только в символе состоит духовная свобода. Смысл познания и творчества – в Символе. Приближаясь к духовному смыслу, мы наделяем форму и содержание познания символическим бытием.

*П. А. Флоренский* писал, что символ есть такая сущность, энергия которой несет в себе более ценную по сути своей энергию. Символ, таким образом, включает в себе как бы два наименования, соответствующих двум типам сущностей<sup>170</sup>. Например, икона как символ первообраза всегда больше того изображения, которое представляет, т. е. как бы больше самой себя, можно сказать – Дух всегда больше материи. Символы создаются Духом «по определенным законам и с внутренней необходимостью». Символы суть «вечные способы обнаружения внут-

<sup>165</sup> Шеллинг Ф. *Философия искусства*. С. 184.

<sup>166</sup> Гегель. *Эстетика*. Т. 2. С. 14.

<sup>167</sup> Иванов В. И. *Борозды и межи*. М., 1916. С. 157.

<sup>168</sup> Белый А. *Символизм как миропонимание*. С. 26.

<sup>169</sup> Там же. С. 106.

<sup>170</sup> Флоренский П. А. *У водоразделов мысли*. С. 287.





ренного». Человек не может «сочинять» символы. Они приходят к нему сами по велению Духа<sup>171</sup>.

Флоренский называет имена «архетипами Духа», словесными символами, самыми древними и самыми распространенными, вселенскими произведениями Духа, умными формами<sup>172</sup>. Стало быть, имя (читай – символ) – это духовный стержень личности, закон ее бытия и развития.

#### 6.2.4. Условность символа

Понятие «условность» имеет несколько оттенков, важных для понимания природы символа. Символ как конструкция всегда указывает на то, чем он не является, на нечто иное. Для символа, чтобы он существовал, необходима идея, не имеющая общего с содержанием самого символа. Например, в масонстве циркуль, открытый на шестьдесят градусов, являлся символом Высшего разума, Солнца, Духа, воли, красоты.

Итак, в символе встречаются означаемое и означающее, не имеющие субстратно ничего общего между собой.

Однако это лишь одна сторона дела. Другая состоит в том, что означаемое и означающее обязательно смыкаются в одной смысловой точке, как бы сильно они не отличались друг от друга. «По своему субстрату они – разные, а по своему смыслу они – одно и то же»<sup>173</sup>.

Например, притча Леонардо да Винчи «Феникс» содержит в себе следующий текст: «Оказавшись над костром, он (феникс – С.С.) почувствовал, как языки пламени жадно лизнули его перья и обожгли лапы. Превозмогая боль и оставаясь верным долгу, феникс бесстрашно рухнул в огонь.

Костер зашипел, зацадил и начал угасать. Но вскоре из кучи золы стал пробиваться язычок голубого пламени, трепещущий на ветру и упруго поднимающийся кверху, словно у него были крылья.

Это феникс возрождался из пепла, чтобы вновь прожить пятьсот лет в небе»<sup>174</sup>.

Символ всегда можно расшифровать. Ведь почему циркуль в масонстве является символом Высшего Разума? Потому что считалось, что некий Великий мастер далеко распростертым циркулем своим размеряет и испытывает работу «братьев». Каждый член тайного общества носил при себе циркуль. Он напоминал ему Великого Строителя Мира и данные им обеты вести строго обдуманную жизнь<sup>175</sup>. Эти существен-

<sup>171</sup> Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. М., 1991. С. 33.

<sup>172</sup> Флоренский П.А. Имена // Опыты: Лит.-филос. сб. М., 1990. С. 393-400.

<sup>173</sup> Лосев А. Ф. Логика символа // Контекст-1972. М., 1973. С. 182-217, 196, 211.

<sup>174</sup> Леонардо да Винчи. Сказки, легенды, притчи. Л.: Дет. лит., 1983. С. 102-103.

<sup>175</sup> См. об этом: Масонство в его прошлом и настоящем. М., 1991. С. 82.



ные свойства символа (субстратное различие и смысловое единство) мы и называем условностью.

Символизм – это иносказание. Без него «жизнь человека уподобилась бы жизни пленников в знаменитой платоновской пещере», – отмечает Э. Кассирер. Человеческий интерес свелся бы только к биологическому и практическому. Мир идей был бы для людей закрыт<sup>176</sup>. У Кассирера есть следующее указание на условность символа: символ – это смысл, являющийся в чувственном, свободное измышление сознания в целях овладения опытным миром<sup>177</sup>. Человек поэтому есть «*animal symbolicum*» («животное символическое»), а не «*animal rationale*» («разумное животное»). Один только разум не охватывает всего многообразия жизни, а многообразие – это суть символическое.

Итальянский философ и писатель У. Эко отмечает, что человек обладает символической активностью. Ею он организует свой собственный опыт в систему сущностей, выраженных системой экспрессии. «Субъект есть эффект символического, символическое есть определяющий закон субъекта. Только через символическое субъект связан с реальным»<sup>178</sup>. Эко пишет, что символ есть «эпифания божества», «световое сияние, исходящее из глубин бытия», «недостижимое и трансцендентное откровение».

Д. Кунер подчеркивает, что «символы содержат внутренний архетипический смысл, ведущий к высшим реальностям»<sup>179</sup>. С момента рождения до самой смерти мы используем древнейшие символы. «Символизм есть сокровищница прошлого и вместилище символов для будущего». Символ соединяет конечный разум с бесконечным. Лестница символов – путь из ограниченных областей разума и мира чувств к тому, который существует по ту сторону их, – к безграничному, бесконечному, сверхъестественному миру.

В произведении 1961 г. «Подход к бессознательному» швейцарский психолог и культуролог К. Г. Юнг определяет символ следующим образом: «Это термин, имя или изображение, которые обладают специфическим добавочным значением к своему обычному смыслу. Это подразумевает нечто смутное, неизвестное или скрытое от нас»<sup>180</sup>.

Символ существует там и тогда, где и когда слово или образ подразумевают нечто большее, чем их обычное значение (условность). Символы имеют бессознательный контекст, в точности необъяснимый. Они ведут нас в области, лежащие за пределами здравого рассудка.

<sup>176</sup> См.: Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии. С. 57.

<sup>177</sup> Cassier E. The philosophy of symbol forms. L., 1955. V. 2. P. 35.

<sup>178</sup> Eco U. Semiotics... P. 130.

<sup>179</sup> Cooper J.C. Symbolism. The universal language. Wellinboroug, 1989. P. 7.

<sup>180</sup> Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 25.



### 6.2.5. Многозначность и суггестия символа.

#### Итоговое определение

Символ имеет множество разнообразных значений. Дорожный знак всегда однозначен. Символ же способен менять свой смысл в зависимости от контекста. Например, крест. В христианстве – орудие истязания и казни, символ страдания (но и искупления, спасения). В общекультурном аспекте он, по геометрической форме, – символ орудий труда – мачты, плуга, символ устройства человеческого тела. Поскольку он деревянный, то отождествляется с мировым деревом. «Это символ плодотворящей природы и сакрального царства»<sup>181</sup>.

У. Эко подчеркивает, что символ указывает на то, что за пределами досягаемости открывает «последний смысл». Символ просматривается насквозь, и для него находятся все новые и новые значения. Значение символа неопределимо или определимо до бесконечности.

Рассуждая о символическом методе, Эко писал, что если в тексте можно прочесть что-либо поверх его иллюзорного смысла, то такой текст символичен. Но кто способен постичь иносказание? Любой человек или только избранные? И если только последние, то что же понимает большинство? Видимо, лишь внешнюю сторону явлений.

Колесо на двери деревенского домика может означать мастерскую по ремонту колясок, но может символизировать временной прогресс, идеальную симметрию Божества, творческую энергию, прогрессию божественных световых сияний через падение неоплатонических эманаций. Так вот суть символического метода, по Эко, состоит в том, чтобы сохранить и поверхностные, и глубинные пласты истолкования знака, даже в их противоречивости. Символический метод не только создает текст, но и интерпретирует его. При этом текст наделяется смыслом и на буквальном, и на фигуральном уровнях.

Здесь же можно привести интересную мысль Элиаса. Он пишет, что мир, населенный людьми, не четырехмерен, но пятимерен. Пятое измерение – символическое. Элиас идентифицирует сознание с языком, а язык – с символами. Когда ребенок изучает материнский язык, он вступает в пятое измерение, в котором можно знать не только что есть, но что было до того и что может быть в будущем. Человек тем самым освобождается от рабского поклонения моменту. Такова роль многозначности символа в многосмысленности мира.

<sup>181</sup> Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1935. С. 303.



В современной отечественной философии о бесконечности значений символа пишет А. Ф. Лосев. Он отмечает, что символ есть знак, имеющий бесконечное множество значений, или развернутый знак<sup>182</sup>.

Одним из лучших поэтических примеров многозначности символа являются строки В. И. Иванова из стихотворения «*Ad rosam*»:

Ты, Роза милая, все та ж на персях жен,  
И та ж под сенью кипарисной.

(1910)

Они говорят о том, что один и тот же цветок – роза – может быть и символом любви, и символом смерти.

Но все приведенные выше точки зрения говорят о множественности (бесконечности) значений символа в зависимости от контекста. Меняется контекст – меняется значение символа. Однако есть мыслитель, признающий наличие двух смыслов символа в одном и том же контексте. Это – П. Рикер.

Он определяет символ как «всякую структуру значения, где прямой, первичный, буквальный смысл означает одновременно и другой, косвенный, вторичный, иносказательный смысл, который может быть понят лишь через первый. Этот круг выражений с двойным смыслом составляет собственно герменевтическое поле»<sup>183</sup>. Отсюда интерпретация призвана расшифровать смысл, спрятанный в очевидном смысле.

Таким образом, структура символического значения еще более усложняется. Ведь в смене контекста обновляется не только буквальный, но и все вложенные в него сакральные смыслы.

Следует сказать еще об одном важном свойстве символа – его суггестии. О нем почти не пишут или пишут без использования самого термина. И тем не менее это очень важная характеристика феномена. Суггестия в одном смысле есть внушение, в другом – подтекст. Мы определяем это понятие как внушение через подтекст. Именно вследствие условности – различия субстратов и тождества смыслов – она и возможна. Человек может не знать смысл символа, но бессознательно получать определенную информацию о его содержании. «Символ внушает», значит, через свою телесность сообщает нечто тайное, загадочное, неизречаемое, способное изменять внутренний мир субъекта.

Вот что пишет по этому поводу Вяч. Иванов: «Символ есть опосредование – форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая»<sup>184</sup>. Он способен «внушать» некую идею, которая в нем как бы умалчивается или лишь слегка намекается, т. е. в нем содержится

<sup>182</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа... С. 130.

<sup>183</sup> Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека. М., 1993. С. 315.

<sup>184</sup> Иванов В. И. Борозды и межи... С. 221.





«подземное течение мысли», мир невидимый позади явно выраженного образа<sup>185</sup>. Один мир говорит через другой. Это «тайный язык, посредством которого осуществляется общение бесчисленных душ»<sup>186</sup>.

Суггестия отчетливо видна в поэтическом творчестве. В стихотворении «На дне преисподней», написанном на смерть А. Блока и Н. Гумилева, М. Волошин писал:

С каждым днем все диче и все глуше  
Мертвенная цепенеет ночь.  
Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит:  
Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь.

«Мертвенная ночь» и «смрадный ветер» – символы ужаса, ненависти и отчаяния. Они раскрываются в следующей строфе:

Темен жребий русского поэта:  
Неисповедимый рок ведет  
Пушкина под дуло пистолета,  
Достоевского на эшафот.  
(1922)

Здесь первая строфа является символом, вторая – наполняющим его смыслом.

На тему суггестии пишут М. Мамардашвили и А. Пятигорский: символ «может существовать в отношении ко мне совершенно автономным образом. Это означает, что «Я» могу находиться в «поле символа» (физически или психически), не осознавая смысла этого символа в отношении сознания, хотя и находясь под воздействием этого символа как «особой вещи». В этом случае я просто не знаю, что эта вещь – символ»<sup>187</sup>.

Наконец, важное замечание для дальнейшего. В своем определении символа мы будем говорить о том, что он «понимает и порождает вещь». Что это значит? В каком смысле мы используем слово «порождение»? Мы его понимаем буквально, а не иносказательно, как А. Ф. Лосев. Это – произведение на свет, продуцирование. В традиции платонизма идея (в нашем случае – символ) порождает вещь, являясь законом ее бытия и развития. Нет вещи без ее наилучшего образца, модели. Всякая вещь означает наличие своего идеала, смыслового источника и итога.

Рассмотрев эмпирический материал – описание – и философские суждения о символе, дадим итоговое его определение: символ – это

<sup>185</sup> Иванов В. И. Символизм // Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 660.

<sup>186</sup> Там же. С. 664.

<sup>187</sup> Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание... С. 107-108.



одухотворенный знак, понимающий и порождающий вещь, наделенный условностью, многозначностью и суггестией.

### **6.3. Символы мышления и символы Духа**

После того как мы определили символ вообще, пришло время обратиться к делению символов на символы мышления и символы Духа. В чем смысл этой двойственности?

Еще Платон в своем учении о вещах писал, что есть идея, которая порождает вещь, и есть имя, соответствующее этой вещи. В идеале имя должно быть полностью подобно идее вещи, без которой последняя не существует, т. е. признается реальная, объективная ситуация: существует идея (символ Духа), вещь, имя (символ мышления).

Впоследствии в средневековой философии сложились два направления – номинализм (отрицающий реальность общих понятий) и реализм (отрицающий объективность имен). Думается, что наиболее диалектичны позиции Платона и Николая Кузанского, признающих реальность и того, и другого.

Так что наше деление на символы мышления и символы Духа отражает реальную отологическую ситуацию.

Символы Духа отличаются своей всеобщностью, универсальностью. Это генетические принципы бытия природы, человека, мышления, культуры. Символы этого типа сотворены Духом. Они неизменны, вечны, бесконечны в своем смысловом аспекте, идеальны. Это – порождающая модель бытия. Это – пан-символы.

Символы мышления – как бы «тени» символов Духа. Они возникают в человеческом уме под влиянием последних. Эти символы удалены от сути, могут быть неверно поняты, изъяты из сознания вообще. Это лишь имена вещей, «колебания голоса» (Росцелин), но в то же время индивидуализация и конкретизация символов Духа, их порождающих. Истинность символов мышления определяется их адекватностью символам Духа. Адекватность достигается в процессе интеллектуального, а затем и сверхразумного усилия.

Различие символа мышления и символа Духа можно проследить на конкретном примере. Допустим, что красота в природе выступает символом совершенства. «Совершенства какого?» – спросите Вы. Мы ответим – духовного. Здесь совершенство является идеальной реальностью, относящейся к Духу. Таким образом, красота в природе есть символ Духа.

Если же мы рассмотрим красоту какой-нибудь конкретной вещи, скажем, статуи, то ситуация станет иной. Красота тоже будет символом



совершенства. Но уже не Духа, а человеческой души, воображения, мышления. В данном случае красота – символ мышления.

Можно провести различие двух типов символов еще в одном аспекте – в смысле принадлежности их к той или иной форме общественного сознания. Так, к символам Духа можно отнести все философские, эстетические, моральные категории, религиозные догматы, т. е. то, что обладает наибольшей универсальностью.

Тогда символами мышления являются знаки и понятия конкретных наук, образы искусства, т. е. то, что более индивидуально. Например, стихотворение М. Цветаевой «Вячеславу Иванову» описывает героя как символ любви и поэтического вдохновения:

Ты пишешь перстом на песке,  
А я подошла и читаю.  
Уже седина на виске.  
Моя голова – золотая<...>  
  
Уж лучше мне камень толочь!  
Нет, горlinkой к воронам в стаю!  
Над каждой песчинкою – ночь.  
А я все стою и читаю<...>  
  
Головой в колени добрые  
Утыкаячись – все думаю:  
Все ли – до последней – собраны  
Розы для тебя в саду?  
  
Но в одном клянусь: обобраны  
Все – до одного! – царевичи –  
На малиновой скамеечке  
У подножья твоего<...>  
  
Если б знал ты, как божественно  
Мне дышать –дохнуть не смеючи –  
На малиновой скамеечке  
У подножья твоего!

(1920)

Необходимо сделать следующее замечание. XX в. показывает существенную неоднородность идей, концепций, учений даже внутри какой-либо одной символической формы – будь то искусство, наука, религия, философия. В любой национальной западной культуре мы находим как стремление к гармонии, созиданию, так и желание разрушения, хаоса. В данном разделе это хорошо видно на примере творчества русских символистов, заявивших позитивную культурную программу, и французских декадентов, обнаживших проблему эстетического зла. Это де-



ление на классическое и маргинальное направление мысли на протяжении XX в. будет лишь углубляться и усугубляться. Оно выразится в трех основных культурных формах: модернизме (которым являлся и русский символизм), постмодернизме и связующем их авангардизме, о чем и пойдет речь в следующем, третьем, разделе пособия.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите типы символов.
2. Чем символ схож со знаком и чем он отличается от него?
3. Назовите типы знаков.
4. Перечислите основные свойства символа.
5. Чем отличаются символы мышления от символов Духа?
6. Какова общая тенденция развития культуры XX в.?





## Глава 7

### МОДЕРНИЗМ, АВАНГАРДИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

#### 7.1. Модернизм в культуре

Перед нами стоит задача, как бы это ни казалось наивным, попытаться прояснить, что же мы имеем в виду, когда говорим: модернизм, авангардизм, постмодернизм... «Прояснить» в данном случае означает попытку определить и ограничить то, что можно определить и ограничить. Прояснить – это значит серьезно осознать, что речь идет вовсе не об имитации более совершенного языка описания по образцу, скажем, философов современности Ролана Барта или Жака Деррида. Речь идет о не продуманной до сих пор герменевтической задаче, т. е. о задаче понимания, а не только знания. Речь идет не только о понимании языка современного искусства, но и о понимании своей позиции по отношению к этому пониманию, т. е. о понимании понимания.

Теперь о самом термине «модернизм». По отношению к современному искусству термин «модернизм», несомненно, один из самых устойчивых, распространенных, общеупотребительных и одновременно один из самых смутных, зыбких. Приведем некоторые наиболее распространенные определения.

Первое определение модернизма, которое мы проанализируем, таково: «Термин суммарный, обозначающий множество не похожих друг на друга, разнородных и противоречивых художественных направлений в мировом искусстве последнего столетия. Этимологически этот термин происходит от слова «модерн» (новый), он имеет тот же корень, что и слово «мода», и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». Было бы, однако, неверно сводить смысл понятия к этимологии термина, что нередко делается ревизионистами. Модерн – это не вообще и не любое новое искусство, а новое искусство, которое возникло в буржуазном обществе в последней четверти XIX в.; искусство, противопоставившее себя традиционному критическому реализму и выразившее кризис развития этих традиций художественной культуры».<sup>188</sup>

<sup>188</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С.304.



Следующее определение: «Обозначение течений в буржуазном искусстве XX в., характеризующихся разрывом с художественными формами, выработанными классическим искусством».<sup>189</sup>

Следующее определение, типичное для современной эстетики, таково: «Главное направление буржуазного искусства и форм его упадка. Можно различно оценивать это движение, но существование определенной грани, отделяющей новый взгляд на задачу художника от традиционной системы художественного творчества, общепризнанно; спорят лишь о том, где пролегает эта грань: в 60-е, 80-е гг. XIX в. или позднее, в эпоху кубизма (1907–1914)».<sup>190</sup>

И еще одно определение в этом ряду: «Модернизм – философско-эстетическое движение в литературе и искусстве XX в., отразившее кризис буржуазного мира, созданного им типа сознания. Пройдя стадии декадентства и авангардизма, модернизм как сложившаяся система выступает с начала 20-х гг.»<sup>191</sup>

Определение, характеризующееся предельной степенью общности, звучит следующим образом: «Модернизм – общее условное название разнообразных кризисных явлений в мировом искусстве XX века».

Здесь нужно дать существенное пояснение: «Термин этот, бытующий преимущественно в советской эстетике, неточен, так как подчеркивает тяготение художников-модернистов к авангардизму, к созданию новых форм, противопоставляемых гармоническим формам классического искусства, что является существенной чертой модернизма, но вторичной по отношению к основным особенностям, а именно: умонастроениям, которые роднят различные модернистские течения. Для советских марксистских исследователей сложность ориентации среди многочисленных, порой взаимоисключающих течений модернизма усугубляется социально-политическим разномыслием писателей, захваченных модернистским течением».

Наконец, последнее определение, к которому мы обратимся для анализа, будет следующим: «Модернизм – обобщающее наименование ряда художественных течений XX в., заключающих глубокий кризис буржуазной культуры эпохи империализма; основная направленность буржуазного искусства этого времени. Представляя собой своего рода кризисную форму отражения кризисных явлений жизни, модернизм в конечном счете ведет к распаду искусства как виду творческой деятельности. Выступив в начале XX в. с претензиями на всеобщее пере-

<sup>189</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С.305.

<sup>190</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003.

<sup>191</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С.177.



рождение искусства, модернизм переживает сложную историю, этапы которой обусловлены его борьбой с реализмом, а также сложными внутренними причинами. В начале XX в. течениям модернизма: фовизм, кубизм, футуризм, абстрактное искусство – свойственны авангардистские тенденции».

Все эти дефиниции – из справочных изданий 1985, 1986, 1987 гг. Таков результат исследований советских ученых.

Одним и тем же словом обозначаются достаточно разные вещи: «главное направление», «разнообразные явления», «течения в искусстве», «философские движения», «умонастроения» и т. д. Разной оказывается и хронология: середина XIX в., 80-е гг. XIX в., начало XX в. и даже 20-е гг. XX в. Общими остаются лишь негативные характеристики, посредством которых преимущественно и описывается этот загадочный феномен. Модернизм упадочен, объективно не прогрессивен, уходит от борьбы за преобразование жизни, антиреалистичен, извращает сущность искусства, он противоестествен, антинароден и иллюзорен. Все эти направления подлежат рассмотрению лишь как своего рода социальные феномены, симптомы упадка культуры. Все это означает, что пытаться что-то прояснить лучше всего с самого начала, с самых начальных определений.

Начнём с наивного утверждения: новое в искусстве или культуре существовало всегда. При этом свое существование перед лицом традиций оно оправдывало либо посредством апелляций к чему-либо более древнему, начальному, незамутненному (таковы все реформации, обращенные к первоначальному учению, чистому учению), либо через утверждение себя как чего-то более совершенного по отношению к несовершенному, старому, отжившему... В искусстве это может быть новый стиль, новые образы, новые жанры, новые методы и т. д.

В европейской культуре в качестве принципа новизны (т. е. последовательного утверждения новых идей, новых подходов, образов и т. д.) впервые проявил себя ренессанс. Однако ренессанс, сколь бы велико ни было его значение для истории нашей культуры, конечно же, не модернизм. И не столько потому, что он – RE (т. е. повторное действие) NAISSANCE (рождения), ВОЗрождение того, что уже родилось. Родилось в древности, в эпоху Древнего Рима, Греции и т. д.

Так вот, впервые слово «модерн» как обозначение положительного чувства времени прозвучало (и это существенно) в эпоху раннего французского просвещения. При этом оно не только выражало протест против циклического понимания истории (что было свойственно ренессансу), но и воплощало чувство превосходства нового, и это существенно. Это чувство подтверждалось успехами новой науки и новой философии (в лице Коперника): и вот здесь мы подходим к очень важному



моменту. Начиная с эпохи просвещения, новое утверждало себя в борьбе со всякой традицией, причем опираясь на принцип прямого доступа к истине. Осуществление этого доступа человек просвещения видел в рационально-критическом зрении. Природа видится некой книгой, и вот чтение этой книги, познание законов природы есть творческий акт утверждения нового, которое противостоит всему темному, ложному, не настоящему, иллюзорному, т. е. всему изжитому или неизжитому прошлому. Таким образом, новое есть проявление истинного. Это существенно.

Главный вопрос модернистского сознания – это вопрос, обозначивший разрыв с оптимистическим рационализмом просвещения и обративший критический пафос просвещения на само просвещение: что считать подлинной реальностью? То есть что считать истиной, что считать действительной природой? И следующий за этим вопрос: способен ли разум иметь прямой доступ к истине? Или же нашего рационального знания недостаточно для этого? И вот ответ на этот вопрос, т. е. провозглашенный романтизмом разрыв с рационалистическим просвещением, и есть первый этап формирования собственно модернистского сознания.

Природа по-прежнему остается книгой, но теперь – книгой-символом, книгой сокрытых смыслов, книгой непроницаемых тайн, невыразимых истин, невоплотимых откровений. Они открыты кому? Только мудрецу, поэту, философу, художнику, жрецу. Каждое из этих наименований предполагает тождество. В творческом акте они открывают тайны и различают истины в сокрытой для них реальности. Прямой доступ к истине основан, в отличие от просвещения, не на разуме, но на вдохновении, на откровении природы, воодушевлении, творчестве и т. д. Но, как и в эпоху просвещения, новое и истинное не теряют своего тождества. Правда, теперь новое есть обнаружение скрытой реальности, т. е. того или иного универсального принципа, сущности, начала, стоящего за всем ходом события, за этим слоем бытия. Оппозиция Просвещения: Природа (т. е. действительное, истинное) и Традиция (т. е. нечто ложное, иллюзорное) теперь переносится на все бытие: теперь оно может быть истинным или иллюзорным, замаскированным или разоблаченным, и, таким образом, этим двухслойным, двусмысленным и символическим оказывается все: и мир, и человек, и общество. Задача философии и искусства – найти в природе скрытые смыслы и законы, властвующие над повседневностью, над нашими поступками, выбором, предназначением, т. е. найти некий скрытый центр, субстанцию, материю.

Знаменательно, что при этом поиске модернистское сознание не признает ни автономии, ни метафизики, ни искусства, ни науки. Все мыслится в идеале как некое цельное знание. Схематически – это натуралистическая метафизика и, может быть, лучше ее представить имена-





ми, чем описанием направлений. Можно напомнить вам Шопенгауэра и отражения его учения на концепциях Поля Элюара и Скрябина, напомню Ницше с его аполлоническим и дионисийским символом, Фрейда с его психоанализом, конечно, Бретона с его сюрреализмом, Хайдеггера с его различением сущности и существования, и можно увидеть прямую связь абстрактного экспрессионизма с функционалистской концепцией. Сюда же, безусловно, относятся все религиозные синтезы, натуралистически объединившие восток, буддизм, и, конечно, высшим воплощением этого направления является символизм со всеми его идеями теургического творчества, новой культуры и особенно философии символа.

Философия, которую можно назвать философией модерна, – это неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности плюрального (множественного) моделирования миров и соответственно идей онтологического плюрализма. Таким образом, проблема природы «вещи-в-себе» выступает в модернизме псевдопроблемой, что задает в культуре западного образца вектор последовательного отказа от презумпций (доопытных допущений) метафизики.

К предпосылкам формирования идей философии модерна может быть отнесено:

1) конституирование комплекса идей о самодостаточности человеческого разума (элиминация из структур соответствующих философских рассуждений трансцендентно-божественного разума как основания разума в его человеческой артикуляции);

2) складывание комплекса представлений о креативной природе Разума, с одной стороны, и о его исторической ограниченности – с другой, (идея абсолютности, универсальности и тотальности Разума была поставлена под сомнение еще Кантом, выдвинувшим стратегию «критики» различных – «чистого» и «практического» – разумов);

3) позитивистские идеи (начиная от Конта), согласно которым человеческий разум по своей природе контекстуален и способен трансформировать социальную реальность (в соответствии с правилами социологии как дисциплинарно организованной науки), и аналогичная этим идеям программа, предложенная в рамках марксизма, согласно которой разум полагался исторически изменчивым и способным к заблуждениям (идеология как «ложное сознание»); задача философской рефлексии усматривалась в «изменении мира» («Тезисы о Фейербахе» Маркса). Таким образом, идеал отражения действительности и когнитивный пафос классического мировоззрения замещался установкой на социальный конструктивизм;



4) традиция художественного символизма, очертившая пространство и задавшая механизмы абстрактного моделирования возможных миров. Таким образом, тезисы исторической изменчивости разума во всех его измерениях (от политического до художественного), социального конструктивизма через посредство осмысленной деятельности человека, позитивности «разрыва» с классической традицией составили основу философии модерна как особого типа философствования.

В качестве основных характеристик модерна могут быть зафиксированы:

1) отказ от моноонтологизма (признание какого-то одного начала сущностью мира), презумпция на принципиальную открытость системы мира: психологическая артикуляция бытия у Шопенгауэра, лингвоматематическая – у Куайна, экзистенциальная – у Сартра и т. п.

2) интенция (направленность) на инновацию (при перманентной смене критериев новизны), нашедшая свое выражение в акцентировании в модерне метафоры «молодость»; акцентированный антитрадиционализм (вплоть до постулирования значимости воинствующего эпатажа, перманентного бунта и поворотных разрывов с предшествующей традицией);

3) пафосный отказ от классической идеи «предустановленной гармонии» (инициированный сомнениями по поводу амбиций разума), в рамках которого отсутствие гармонии полагается неизбывной характеристикой существования человеческого рода;

4) преодоление трактовки человека как «слепка» Бога и отказ от монистического гуманизма (плюральные версии гуманизма в экзистенциализме, марксизме, неофрейдизме и т. д.; переосмысление сущности и направленности гуманизма как такового: идея «сверхчеловека» Ницше, «негативный гуманизм» Глюксмана и др.), что вылилось в социальный конструктивизм, породивший разнообразие плюральных стратегий формирования «нового человека», предельное свое выражение обретших в радикализме марксистского революционизма;

5) подчеркнутый антинормативизм, основанный на рефлексивном осмыслении того обстоятельства, что люди живут по нормам, ими же самими и созданными, исторически преходящими и релятивными, и в перспективе приводящий к отказу от идеала традиции;

6) идея плюральности и конструктивности Разума, выводящая на программы трансформации («перекодирования») культуры, что, в свою очередь, порождало потребность в новом художественном языке. Стратегия обновления языка оказывается, таким образом, соразмерной возможным трансформациям социального мира, – понятия мыслятся не как предзаданные «истинной» природой онтологии, а как конструируемые:



от трактовки творчества как процедуры самовыражения художника до идеи о невозможности и немыслимости бессубъектной онтологии;

7) идея альтернативности процессов: многовариантность становится для модерна типичным и атрибутивным параметром культуры: три финала в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, четыре рассказчика в «Шуме и ярости» у У. Фолкнера, четыре версии легенды о Прометее в «Прометее» Кафки, несколько развитий сюжета из одного зачина у Э. Хемингуэя в «Посвящается Швейцарии» – расхожая формула «возможны варианты» становится знамением времени. Постепенно это приведет к формированию идеи пустого знака, открытого для вариативного означивания. В общем развитии традиции философии западного типа модерн выступает важнейшим этапом конституирования постмодернистской парадигмы в философии.

В концепциях культуры, языка и понимания у философов-модернистов определенная роль принадлежит игре, ибо сущность языка – в игре, сущность мира – в игре. Это та игра, которая «бытийствует» (М. Хайдеггер); игра, в которой «разыгрывается весь порядок бытия»,<sup>192</sup> «через игру воплощаются... сызнова все усвоенные события, помогая тем самым поддержанию космического порядка»<sup>193</sup> (Хейзинга Й.); игра как эргон, игра как преобразование процесса в структуру (Х.-Г. Гадамер). Казалось бы, здесь речь идет прежде всего о священной игре, но не только.

У немецкого философа Хайдеггера есть выражение, когда он трактует бытие как то, что не существует в модусе настоящего времени, но, что тем не менее дает о себе знать некоторым загадочным непостижимым образом, через язык, в частности посредством выражения «Es gibt». Хайдеггер не дает исчерпывающего ответа на вопрос, что представляет собой это Es, но в его анализе содержится идея, которую постмодернист Ж. Деррида считает, например, ключевой – идея игры. Игра представляется Хайдеггеру бытийственной, и это надолго определило границы размышлений об игре, хотя и не исключило узко-функционалистские трактовки игры, узко-позитивистские либо крайне социологизированные.

Благодаря игре возникают эстетическое оправдание бытия, концепты карнавальной культуры как стремление утвердить онтологический авторитет эстетического спасения через имманентную художественную правоту смеющегося народного хора. Благодаря игре развивается идея бесстрашного и веселого зодчества истории, включающая вечный вызов случая, бросание костей, игру в кости с Богом. Одни из фи-

<sup>192</sup> Хейзинга Й. Homo ludens... С.27.

<sup>193</sup> Там же. С.27.



лософов в границах эстетического оправдания бытия не дооценивают игру, пренебрегают такими эстетическими свойствами игры, как бескорыстие, незаинтересованность, снятие мировоззренческих оппозиций.

Другие, напротив, абсолютизируют ее. Влияние концепций, абсолютизирующих роль игры, в нашей культуре проявлялось спонтанно. Например, в начале века в момент ее серебряного взлета, актуально было стремление изжить бесконечное противостояние серьезного и игрового именно благодаря игре, была сильна потребность устранить чуждость онтологического плана виртуознейшей игрой, жаждущей уничтожить любую претензию на серьезность, «опытность – пресное, неутоляющее питье». В последующие эпохи, более «трезвые», рассудочно-скудно-прагматистские, игра в онтологическом смысле чаще всего бытийствовала как антитеза серьезности, истовому служению Другому.

В некоторых современных дискурсах игра интерпретируется как одна из важных онтологических категорий (Е. Финк). Е. Финк развивал представление о игре в ракурсе философской антропологии.<sup>194</sup> Он рассматривает бытийный строй игры как основной способ человеческого общения с возможным. Игра – это то, что «овозможнивает мир». Анализируя игру как путеводную нить онтологической экспликации произведений искусства, Е. Финк фиксирует те условия, при которых подлинная свобода может не переродиться в произвол.

Х.-Г. Гадамер также рассматривает игру как путеводную нить онтологической экспликации произведений искусства. Гадамер к тому же поставил в качестве цели в работе «Истина и метод» – освобождение понятия «игра» от субъективного значения, которое свойственно трактовкам Канта и Шиллера.<sup>195</sup> Нас как раз и занимает эта проблема – удалось ли Гадамеру последовательно онтологические воззрения, осмысливая феномен игры. Изначальная его установка – «способ игры не таков, чтобы подразумевать наличие субъекта с игровым поведением, благодаря которому и играется игра; скорее уж изначальноный смысл понятия “играть” – медиальный».<sup>196</sup>

Бытие игры осуществляется не в сознании или поведении играющих; напротив, игра вовлекает их в свою сферу и сообщает им свой дух. Играющий не тождествен сам с собой. Тождество с собой – это когда Я=Я, субъект теоретического знания и нравственного поведения является одновременно надвременным субъектом. Нетождественность с самим

<sup>194</sup> Финк Э. Основные феномены человеческого бытия/Пер. А. Гараджи // Проблема человека в западной философии: Переводы /Сост. и послесл. П. С. Гуревича. М.: Прогресс, 1988. С.357-403.

<sup>195</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод... С.147.

<sup>196</sup> Там же. С. 149.





собой – это уже даже не признак субъекта, а признак экзистенции, историчности, вовлеченности во время, это бытие в горизонте времени.

Занимаясь исследованием преобразования, в ходе которого человеческая игра достигает своего завершения и становится искусством, Гадамер называет этот процесс «преобразованием в структуру».<sup>197</sup> Он подчеркивает, что игре как структуре присущ характер «эргона». Преобразование подразумевает, как считает Гадамер, «что нечто становится иным сразу и целиком и что это другое, существующее как преобразованное, представляет его подлинное бытие, по сравнению с которым его прежнее бытие незначимо».<sup>198</sup> Бытие всяческой игры, как считал Гадамер, – «это всегда искупление, чистое выполнение, “энергейя”, цель которой заключена в ней самой.

Пафос современных мыслителей в ситуации постмодерна не всегда совпадает с интенциональностью текстов Х.-Г. Гадамера, М. Хайдеггера, в которых «игра есть язык трансценденции», возможность, открывающая себя свободе человеческого поступка. Сами постмодернистские тексты участвуют в конституировании постмодернистского игрового дискурса. Во всяком случае, явленная искусством игра очень часто рассматривается как «пространство спора земного и небесного, смертного и божественного, т. е. «четверицы». Не все современные теоретики избежали соблазна утверждений, будто, попав в сферу возможного, в сферу игры, индивид способен войти и «расположиться там», не изменившись по существу, а лишь приняв оговоренные внешние правила.

Тотальная критика трансцендентального субъекта, онтолого-телео-центризма, осуществленная сегодня в философии, не могла сохранить в целостности язык игры как язык трансценденции. Она обусловила способ бытия игры как способ ускользания от власти логоса, власти дискурса, как способа высвобождения из-под гнета дискурсов и все-таки тем самым как явленность возможности, желания, удовольствия, достижения «невыносимой легкости бытия...». Для Гадамера игра важна в структуре понимания: «Если мы понимаем текст, то его смысл точно также вовлекает нас, как нас захватывает прекрасное...» Чем ближе наше понимание к игре, тем оно истиннее.

Модернизм означает определённые трансформации сознания и культуры в контексте становления индустриального общества. Этот термин в социальных науках был использован для того, чтобы описать содержательную трансформацию социокультурной сферы в контексте перехода от традиционного к нетрадиционному обществу. Э. Дюркгейм,

<sup>197</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод... С.156.

<sup>198</sup> Там же. С.157.



К. Маркс, Ф. Тённис, М. Вебер зафиксировали некий сдвиг в эволюции социальности, сопряжённый с формированием нового экономического уклада. Так, Э. Дюркгейм выделяет общество с механической солидарностью, основанное на недифференцированном функционировании индивидов внутри гомогенной архаической общины, и общества с органической солидарностью, базирующиеся на разделении труда и обмене деятельностью. Переход к обществу с органической солидарностью предполагает, с одной стороны, развитость индивида и дифференцированность индивидуальностей, с другой – основанные именно на этой дифференцированности взаимодополнение и интеграцию индивидов, важнейшим моментом которой является «коллективное сознание», «чувство солидарности». Высказанная Марксом идея различения обществ с «личной» и с «вещной» зависимостью фиксирует тот же момент перехода от традиционных естественных родовых связей к социальным отношениям, основанным на частной собственности и товарном обмене, в рамках которого феномен отчуждения порождает иллюзию замещения отношений между людьми отношениями вещей.

Известный социолог Тённис характеризует переход от аграрной «общины», предполагающей общественное владение «натуральным богатством» (прежде всего – землёй), регулируемой семейным правом, к «обществу», фундаментом которого выступает частное владение и фиксированное право. Для этого процесса важен переход от фиксированных по рождению характеристик индивида, непосредственно заданных в практике родственных отношений внутри общины семейного типа и регулируемых интенциями неписанного права, к функциональным характеристикам индивида, достигаемым им в процессе личного опыта в контексте вариативных социальных отношений, вхождение в которые не задано жёстко родовой структурой, не детерминируется неочевидными социально-экономическими факторами, предполагая внешнюю свободу выбора и регулируясь фиксированным законом.

Подобная трансформация социокультурной сферы влечёт за собой трансформацию менталитета, предполагающую как изменение стиля мышления, так и изменение системы ценностей. В модификации стиля мышления центральное место занимает «абстрактизация» и «рационализация» массового сознания, также происходит смещение акцентов в шкале ценностей: от ценностей коллективизма к ценностям индивидуализма, а основной пафос становления нетрадиционного общества заключается именно в идее формирования свободной личности, преодолевающей иррациональность традиционных общинных практик и осознающей себя в качестве личности.

Теперь несколько слов о принципах эстетики или поэтики модернизма. Что здесь может быть названо первым? Самое важное – это разру-



шение или непринятие автономии искусств, т. е. обращенность за пределы искусства к каким-то метафизическим натуралистическим идеологиям, – то, что мы потом будем называть литературностью искусства. Модернизм – это всегда подчинение искусства внехудожественным задачам: теургическим, религиозным, психоаналитическим и т. д. А может быть, самое главное – это двоение природного бытия, его способность раскрывать в новом свою истинную сущность. Но это не имеет ничего общего с иерархическим строением целостного космоса у Платона, неоплатоников или средневекового христианства.

Однако эта истинная сущность, о которой говорит модернизм посредством поэтики сюжета, символов, метафор или притч, вовсе не означает обязательного смысла. Напротив, за этим миром может быть и бессмыслица, может быть абсурд, может быть демоническое начало. Самое важное, что мир разделен на две части, т. е. существует двухслойная иерархия реальностей. Скажем, в романе А. Белого «Серебряный голубь» провинциальный быт народной мистической секты – это маска, прикрывающая свой демонический замысел захвата мира; в повести Ремизова «Крестовые сестры» умирание обыкновенной кошки перерастает в экзистенциальный ужас всякой брошенной в космос, отдельной, всегда одинокой страдающей жизни, превращается во вселенскую тошноту. Действующий порядок бытия, бытовой реальности сталкивается с более высоким, скрытым. Такое противопоставление раскрывает в исходном порядке отсутствие внутреннего имманентного смысла. Распад порядка, хаос превращает бытовую реальность в материал, знак, символ. Символ является элементом языка, описывающего порядок второго плана: универсальный, который оказывается либо опять-таки хаосом, но хаосом всемирным, либо иррациональным порядком какого-то космологического начала (скажем, искупительного страдания, вечной женственности, Софии, великого общего дела и т. д.).

Отсюда образ модернистского художника, его особая миссия в мире: он духовный учитель, он тайновидец, он обязательно миссионер (это прямая трансляция из другого мира), он страдалец (что нам известно по биографиям Джойса, Ван Гога), он страдотерпец в творчестве и приносит искупительную жертву за искусство; он жрец, теург, некий Орфей, новый Орфей, дарующий бессмертие своим творчеством или меняющий мир, как это было у Скрябина; и, конечно же, пророк. Художнику недостаточно быть только художником. Он хочет быть чем-то большим. Образ пророка, мудреца, страдальца, жреца, теурга, искупителя кажется ему более значительным, чем образ художника. Он не хочет решать какие-то предпоследние задачи, но обязательно последние, т. е. вселенские: это преображение мира, как, скажем, у Скрябина, спасение человечества, раскрытие последней тайны жизни, возвешение



окончательной истины, потому что в модернизме искусство – это всегда сцена другого. Можно сказать, что все эти темы эстетики и поэтики модернизма в той или иной мере опять-таки заданы романтизмом, т. е. разрушение автономии искусства (вернее, художественных задач), двухслойность природного бытия, концепция синтеза искусств (все, что идет от Вагнера, Скрябина, потом это безумие Чюрлениса, Иванова, А. Белого и т. д.), культ вдохновения, инспирации, медиумического художника, вера в народ как носитель некой сокрытой истины, соответственно это путь наивного, примитивного, чистого искусства и особая любовь модернизма к примитиву, к примитивному творчеству, интерес к востоку, непременно ориенталистская мудрость, культ демонического, ужасного (во всяком случае, жесткого), поэтика символа, притчи. Каждая из этих тем, пройдя этап какой-то абсолютной новизны, затем себя исчерпала и стала одним из элементов традиционного или коммерческого искусства. Но бывало и могло быть иначе. Любая из этих тем могла оказаться самостоятельной, самодостаточной, предметом художественного осмысления, предметом художественного анализа. И вот здесь мы подходим к тому, что составляет проблему авангардизма, авангардного искусства.

## **7.2. Авангардизм и модернизм**

С термином «авангардизм» дело у нас обстоит не лучше, чем с термином «модернизм». «Авангардизм» в смысле «новаторство», очевидно, всегда был в искусстве, ведь бессмысленно говорить о стилистических или морфологических изменениях вне понятия новизны. Однажды возникнув, новое остается как прием, стиль, манера, метод... Сейчас пишут как фовисты, Фальк, сюрреалисты и т. д.

Но совсем другое дело авангардизм как художественное, эстетическое сознание или обусловленная этим сознанием практика. Прежде всего, это сознание антиромантическое. Это антиромантическая позиция, осознанная антиромантическая позиция в отношении к искусству. Предмет художественного авангарда – это само искусство, т. е. искусство в его автономии. «Искусство бесполезно». Искусство существует для себя. И в этой автономии – вертикальная постановка вопроса о природе искусства средствами самого искусства. Искусство на границе не-искусства. Этой провокационной и аналитической задаче подчинена и ироническая дистанция по отношению ко всему, что опирается на эстетику формы, материала, стиля и т. д. Отсюда же и разрушение всего, что сохраняет какую-либо форму искусства, отличную от не-искусства. Это выражение Маркузе. Это нечто шивоистское, так как Шива – создающий и разрушающий одновременно.





Отсюда создание таких объектов, пространств и ситуаций, в которых граница искусства и не-искусства могла быть продемонстрирована как фундаментальная проблема искусства. «Черный квадрат» Малевича, «Спонтанность» Поллока, «Стук» Кошита и некоторые другие вещи из концептуального искусства – это своего рода би-аналитическая работа..., работа с коммуникативными ситуациями, т. е. вовлечение зрителя в творческий акт, различение пространств конвенционального и артистического, исследование языка искусства ..., исследование изображений (фон, текст), исследование художественного сознания (демонстрационное поле, сюжет и т. д.)...

Так вот существенно во всем этом еще следующее: если модернизм пытался восполнить и обогатить искусство философией, идеологией, теорией синтеза, символа и т. д., т. е. всем тем, что манифестировало новизну, то авангард, авангардистское искусство именно этими же средствами разрушает это искусство. Отсюда такое сходство.

Несколько слов о русском *авангарде* XX в., поскольку это прямое, непосредственное данное нам наследие... Русский авангард не смог достаточно отрефлексированно дистанцироваться от модернизма, мы приведем здесь примеры не только духовного искусства Кандинского, но и теорию Малевича, также можно говорить здесь о неопримитивизме Гончаровой, Ларионова.

Еще один важный момент: модернистский поиск основополагающих, предельных элементов, неких позитивных начал, сущностных, онтологических единиц, универсальной изобразительности, поэзии или звука, – то, что мы найдем в поэзии футуристов, у Филонова, у Малевича, тем более у Кандинского и т. д. И, наконец, модернистский утопизм, т. е. радикализация модернистского нового до универсального тотального мира, где истинные законы произведения мыслятся как законы истинной жизни истинного мира. Установка решать последние вопросы, универсальные вопросы жизни, экзистенции, духа, модернистские амбиции освободить всех рабов, перестроить мир.

Общее у модерна и авангарда: общее господство модернистского сознания, модернистской системы ценностей, даже при авангардистской художественной практике... В значительной мере это господство модернистского мышления объясняется господством эстетики религиозного символизма, который у нас все очень хорошо и, может быть, некритически усвоили. Все это, идущее от Вл. Соловьева, А. Белого, Вяч. Иванова, Бердяева и Булгакова..., присутствие этой эстетики в построениях художников русского авангарда очевидно.

Модернизм – достаточно условное обозначение периода культуры конца XIX – середины XX в., т. е. от импрессионизма до нового романа и театра абсурда. Нижней хронологической границей модернизма явля-



ется «реалистическая», или позитивистская, культура XX в., верхней – постмодернизм, т. е. 1950–1960-е гг.

Не следует путать искусство модерна и авангардное искусство, хотя порой грань между ними провести трудно.

Типичными искусствами модерна являются символизм, экспрессионизм и акмеизм. Типичными искусствами авангарда являются футуризм, сюрреализм, дадаизм. Главное различие между модерном и авангардом заключается в том, что хотя оба направления стремятся создать нечто принципиально новое, но модерн рождает это новое исключительно в сфере художественной формы (говоря в терминах семиотики), в сфере художественного синтаксиса и семантики, не затрагивая сферу прагматики. Авангард затрагивает все три области, делая особенный упор на последней. Авангард невозможен без активного «художественного антиповедения», без скандала, эпатажа. Модерну это все не нужно. В сфере прагматики модернист ведет себя как обычный художник или ученый: он пишет свои замечательные картины, романы или симфонии и обычно не стремится утвердить себя перед миром таким активным способом, как это делают авангардисты. Наоборот, для модерниста скорее характерен замкнутый образ жизни, а если модернисты объединяются в какие-то кружки, то ведут они себя исключительно тихо и даже академично.

Вообще, понятие «модерн», как мы уже показали, тесно связано не только с искусством, но и с наукой, и философией. Недаром многие ранние модернисты (особенно русские) были учеными и философами – Валерий Брюсов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов. Нельзя не считать проявлениями модерна в культуре XX в. такие ключевые явления, как психоанализ, теорию относительности, квантовую механику, аналитическую философию, структурную лингвистику, кибернетику и нельзя не считать модернистами Зигмунда Фрейда, Карла Густава Юнга, Альберта Эйнштейна, Германа Минковского, Курта Геделя, Нильса Бора, Вернера Гейзенберга, Фердинанда де Соссюра, Людвига Витгенштейна, Норберта Винера, Клода Шеннона.

Модерн, если его рассматривать как такое комплексное движение в культуре XX в., отталкивался прежде всего от «реалистического» (сравните: реализм), позитивистского мировосприятия XIX в. Основные различия между ними в следующем:

1. Позитивизм стремился к описанию существующей реальности, модерн стремился моделировать свою реальность (в этом смысле эволюционная теория Дарвина является скорее модернистской, чем позитивистской, во всяком случае находится на границе).

2. У позитивизма XIX в. была отчетливо заостренная материалистическая установка – реальность первична. Для модерна скорее харак-



терна противоположная установка: идеалистическая – первичным является сознание или агностическая – мы не знаем, что первично и что вторично, и нам это не важно.

3. Для позитивистов XIX в. наиболее фундаментальным было понятие реальности. Для модерна понятие реальности растворялось в аллюзиях, реминисценциях, в зеркальных отображениях одного в другом – и фундаментальным становилось понятие текста, который, обрастая цитатами, аллюзиями и реминисценциями, превращался в интертекст, а потом уже, в эпоху постмодернизма, – в гипертекст.

4. Для позитивистского «реалистического» понимания литературы был тем не менее характерен чисто романтический конфликт героя и толпы (ср., например, Базарова, Рахметова, Растиньяка и Валентена в произведениях Тургенева, Чернышевского и Бальзака, которые считаются реалистами). В модерне этот конфликт рассасывается и, вообще, идея изображения личности с ее сложными душевными переживаниями уходит на второй план либо возводится в ранг сверхценности красота редуцированного сознания, как у Фолкнера в «Шуме и ярости» (Бенджи Компсон), или сознание расщепляется, как в «Школе для дураков» Саша Соколова. Если же в произведении все же есть конфликт героя и толпы, как, например, в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, то он проведен нарочито пародийно, как и вся сюжетная канва этого произведения.

5. Если для литературы XX в. характерна «семейность», изображение семьи и ее микро- и макросоциальных проблем, то в XX в. это остается только у писателей – последователей «реалистической» традиции (Дж. Голсуорси, Роже Мартен дю Гар, Теодор Драйзер). Представители же модерна либо вообще не касаются проблемы семьи, как, например, в «Игре в бисер» Гессе или «Волшебной горе» Манна, «Бледном огне» Набокова, «Мастере и Маргарите» Булгакова, или рисуют распад семьи, как почти во всех произведениях Фолкнера, «Будденброках» Томаса Манна, «Петербурге» Белого, «В поисках утраченного времени» Пруста, «Улиссе» Джойса.

Если в литературе XIX в. много прекрасных произведений и страниц посвящено детству и детям, то для модерна это не характерно. Если о детстве и говорится, то как о безвозвратно утраченном (Пруст) или искалеченном психической болезнью («Шум и ярость» Фолкнера, «Школа для дураков» Соколова).

В «Мастере и Маргарите» есть важный в этом смысле эпизод, когда Маргарита на пути на шабаш залетает в какую-то московскую квартиру и разговаривает с мальчиком (здесь подчеркивается, что у ведьмы, которой стала Маргарита, не может быть детей). Таким образом, модерн изображает мир без будущего, апокалиптический мир. Это мир –



в преддверии фашизма и тоталитарного сознания, атомной бомбы и массового терроризма.

С этим связан и психологический, характерологический аспект модерна. Практически все его представители – это шизоиды-аутисты по характеру, т. е. замкнуто-углубленные характеры, психически неустойчивые, болезненные, мимозоподобные, но внутренне чрезвычайно цельные. Характерные примеры – Пруст, проводший вторую половину жизни в комнате с пробковыми стенами; Кафка, всю жизнь жаловавшийся на слабость, невозможность работать, жизненные неудачи; Витгенштейн, всю жизнь проводший на грани самоубийства; Мандельштам, сочетающий в своем характере болезненное чувство собственного достоинства с совершенной неукорененностью в жизни. Лишь немногие «короли» модернизма – З. Фрейд, И. Стравинский. А. Шенберг, Т. Манн – не были обижены судьбой, хотя все четверо умерли не у себя на родине, а в изгнании, т. е. пережили психологическую травму эмиграции. Исключение в этом, пожалуй, лишь Уильям Фолкнер.

Естественно, что подобно тому как модерн зрел уже в поздних произведениях Пушкина, Гоголя и Достоевского, так и постмодернизм уже можно «заподозрить» в «Улиссе» Джойса, в «Волшебной горе» Т. Манна и его «Докторе Фаустусе», т. е. в тех произведениях, в которых юмор если и не перевешивает общий мрачный колорит, то, во всяком случае, присутствует в явном виде, и которые строятся, как говорил черт в «Докторе Фаустусе», в виде «игры с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь».

Итак, обзор основных смысловых значений термина «модерн» показывает, что не существует единого понимания данного явления, остающегося предметом непрекращающихся споров и дискуссий. Тем не менее, попробуем осуществить обобщённую интерпретацию содержания понятия «модерн». Очевидно, что следует рассматривать модерн не как отдельный исторический период (вышеприведённый обзор показал, что практически невозможно чётко определить его хронологические границы), а как некий исторический проект, берущий своё начало в Древней Греции, проходящий сквозь христианскую эпоху и обретающий наиболее полное воплощение в Новое время. Этот исторический, а значит и мировоззренческий проект, который можно обозначить удачным выражением Хабермаса как «проект модерна», обладает следующими чертами:

- стремлением к созданию универсальной картины мира, сводящей всё многообразие действительности к единым основаниям;
- убеждением в доступности человеческому разуму абсолютного знания об этих основаниях;





- стремлением к полному воплощению этого знания в действительности;
- убеждением, что такая реализация будет способствовать увеличению человеческого счастья;
- уверенностью в поступательном развитии человечества, в приоритете настоящего перед прошлым, а будущего перед настоящим.

Трактовка модерна как исторического проекта, напрямую не связанного хронологическими рамками, решает многие проблемы, связанные с многозначностью данного понятия. Также подобное понимание модерна согласуется с тем фактом, что, наряду с главенствующими модернистскими тенденциями, во всех периодах европейской истории, начиная с Античности, присутствуют и антимодернистские веяния. Так, в Новое время, когда господствовало модернистское мировоззрение, творили такие маргинальные фигуры, как де Сад, Ницше, Джойс и др., чьё творчество никак не вписывалось в сложившиеся мыслительные практики (равно как и в постмодерном обществе сохраняются значительные фрагменты модернистского мышления). Этот фактор нельзя сбрасывать со счетов, ведь если рассматривать модерн как отражение всего мировоззрения Нового времени (или какой-либо другой эпохи), то включёнными в модернистский дискурс оказываются и те идеи, которые по своему духу модернистскими не являются. Подобного рода смещения можно избежать в том случае, если под модерном понимать определённые тенденции, пронизывающие всю историю европейской цивилизации и имеющие разную степень воплощения в различные её периоды. Данная интерпретация понятия «модерн» также будет способствовать более полному раскрытию содержания термина «постмодерн».

### **7.3. Постмодернизм и его вариации**

Итак, следующая наша часть – «постмодернизм». Последнее время это слово стало самым распространенным знаком произошедших перемен, знаком изменившегося мира, изменившихся ориентиров, системы ценностей. Что произошло? Где граница, отделяющая модернизм от постмодернизма? Можно говорить о 60–70-х гг. Конечно, речь не может идти о точной датировке. Но сущность перемены мы можем уловить из слов Ж.-П. Сартра, из его отзыва о книге Мишеля Фуко «Слова и вещи». Он сказал: «Успех этой трудночитаемой книги можно объяснить лишь тем, что все ее ждали». Имеется в виду, конечно, усталость от экзистенциализма. Другой знак перемены – слова Леви-Стросса об абстрактной живописи. Он писал: «Беспредметная живопись принимает в качестве своего материала различные живописные стили. Она претендует на то, чтобы служить воплощением всех формалистических ка-



честв живописи. В результате получается парадокс: антифигуративная живопись не может, по словам ее приверженцев, создать работу менее или более реалистичную, чем любой предмет окружающего нас мира, создавая при этом реалистические имитации несуществующих моделей. Вот лучшего объяснения отказа художников от беспредметной живописи во имя поп-арта, гиперреализма и концептуализма, наверно, и не найти».

Так вот, Мишель Фуко и Леви-Стросс приведены нами совсем не случайно. С успехом структурализма, а впоследствии постструктурализма происходит осознание конца модернизма. Структурализм последовательно отвергает не только какое-либо удвоение мира, но и сам принцип нового. Как известно, основная стратегия структурализма – в определении значения знака через его место в системе, а не через отсылку к обозначаемому им внешнему или внутреннему объекту или началу. Этот радикальный отказ от всякой ссылки на реальность, природу, истину, отказ от всего внутреннего, сокровенного выступает как демонстрация господства языка над материалом. Постмодернизм отрицает непосредственный доступ человека к действительности и отрицает само наличие такой действительности.

Знак обретает свой смысл лишь из взаимного соотношения через систему дифференциации. Не существует внесистемных знаков. Тем самым структурализм одновременно и признает субъективность, и развенчивает эту же субъективность. Это не значит, конечно, что без субъекта можно обойтись. Но субъект перестает быть организующим центром структуры. Он лишь часть структуры. «Более нужно толковать толкование, чем толковать сами вещи». Вот эти слова Монтеня Жак Деррида поставил эпиграфом к своей книге... Вообще, эпицентр этой структуры, понятий как универсальное начало, всеевропейская метафизика присутствия или герменевтическое новое какое-либо начало отныне не рассматривается в качестве внесистемного знака. Поэтому и творчество – это не трансляция скрытых от человека сил, не мистическое вдохновение, но лишь оперирование с образцами, заимствованными из традиций. Отсюда принцип цитирования, имитации, фрагментов в искусстве постмодернизма, отсюда работа с контекстом, с языком, с возможностями языка... Все эти черты мы найдем в западном искусстве, уже начиная с 60-х гг., от поп-арта до концептуализма, нового реализма, неоавангарда и вплоть до трансавангарда 70-х гг. Сходные процессы, разумеется, – и в литературе с ее установкой на антипсихологизм, с ее деиерархизацией мира, с ее принципом соположения структурных элементов, аналитичностью, фрагментарностью, т. е. с пониманием структуры как свободной игры и свободно перестраиваемого мира.



Все сделанное за прожитые 30 лет существует по-прежнему, как нам кажется, в расчлененном, неотрефлексированном виде, все по-прежнему – слитность, и нет пространства; есть факты искусства, но нет фактов художественной среды, нет критического сознания, и потому нет факта или пространства культуры. Все существует одновременно, все тонет в каком-то общем дефиците культуры – интересно все, важно все, необходимо все, будь то Рерих, Врубель, Шагал, что угодно.

Впервые статус философского понятия «постмодернизм» получает в книге Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерн», вышедшей в свет в 1979 г., в которой термин «постмодернизм» употребляется уже применительно к выражению «духа времени» *fin du siècle* (конца эпохи). Определяя задачу, поставленную в своём сочинении, Лиотар говорит: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его «постмодерн». Это слово ... обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве, в конце XIX века.»<sup>199</sup>

Таким образом, Лиотар связывает постмодернизм с ощущением изжитости основных принципов или метанарративов, на которых базировалась западная цивилизация. «Метанарратив» – это особый тип дискурса, возникший в эпоху модерна и претендующий на особый статус по отношению к другим дискурсам (нарратиям), стремящийся утвердить себя не только в качестве истинного, но и в качестве справедливого, т. е. существующего на законных основаниях. Этим термином и его производными («метарассказ», «метаповествование», «метаистория», «метадискурс») Лиотар обозначает все те «объяснительные системы», которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания – религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое «знание»). Согласно Лиотару, о ситуации «постмодерн» можно говорить «как о недоверии в отношении метарассказов»<sup>200</sup>, разочаровании в них. Именно в устарелости метанарративного способа обоснования легитимности французский мыслитель видит причины кризиса метафизической философии. Таким образом, главной отличительной чертой эпохи постмодерна, по Лиотару, будет эрозия веры в «Великие метаповествования», легитимирующие, объединяющие и тотализирующие представления о современности, среди которых в качестве основных он выделяет гегелевскую диалектику духа, эмансипацию личности, идею прогресса, просветительское представление о знании как о средстве установления всеобщего счастья и т. п.

<sup>199</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Искусство, 1988. С.9.

<sup>200</sup> Там же. С.10.



Характеризуя эпоху постмодерна, Лиотар рассматривает её как сложившийся факт, он констатирует тенденции, которые уже утвердились в обществе, поэтому связывать возникновение постмодернистского мировоззрения с введением в область философии «постмодерна» в качестве понятия не будет в полной мере соответствовать реальному положению вещей, ведь становление постмодернизма как особого ощущения новых жизненных реалий начинается приблизительно в конце 60-х гг. XX в. Именно в этот период происходит некий перелом в сознании людей, пусть ещё пока до конца не осмысленный теоретически и не обозначенный в качестве постмодернистского, но тем не менее уже имеющий место как исторический факт, выражающий не единичные случаи, а общие настроения. Вхождение постмодернистской эпохи в свои права представляет собой постепенный, незаметный процесс, и, в отличие от революций Нового времени, переход к эпохе «постмодерн» не является каким-то радикальным, чётко обозначенным хронологическим событием. Растянутое во времени, начиная с конца 60-х гг., оно продолжается вплоть до сегодняшних дней.

Здесь следует отметить, что нередко высказываются мнения, что постмодернизм вообще не следует связывать с какой-то конкретной эпохой, что постмодернистские взгляды можно обнаружить еще задолго до его непосредственного появления. Так, виднейший теоретик постмодернизма Умберто Эко выдвинул предположение, что «постмодернизм не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние... В этом смысле, – продолжает он, – правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм».<sup>201</sup>

Созвучен позиции Эко взгляд Н. С. Автономовой, которая оценивает постмодернизм как периодически повторяющееся в западной культуре ощущение некой новизны.<sup>202</sup>

Подобные мнения, скорее всего, основываются на том, что к «постмодернистам» причисляются фигуры, чье творчество имеет маргинальный характер по отношению к господствующим установкам их времени. Так, в числе постмодернистов оказываются не только Ницше, Джойс, Кафка, Борхес, что в принципе можно понять, но и даже святой Августин, как у канадских политологов Ф. Кроукера и Д. Кука,<sup>203</sup> а американский культуролог П. Мюнц ведет историю постмодернизма от Жозефа де Местра, еще в конце XVIII столетия объявившего, что не существует человечества как единого целого, тем самым признав эфе-

<sup>201</sup> Эко У. Заметки на полях «имени розы»//Он же. Имя Розы. М.: Искусство, 1997. С.635.

<sup>202</sup> Автономова Н. С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. 1993. №3. С.17-23.

<sup>203</sup> Цурина И. В. социально-политический контекст философии постмодернизма. М.: Наука, 1994. С.4.





мерность обобщений, претендующих на универсальность. В общем, как иронично заметил А. Зверев, постмодернизм теперь обнаруживают разве что не у античных авторов.<sup>204</sup> Так что слова Эко – «у любой эпохи есть собственный постмодернизм» – следует принимать в более или менее переносном смысле. И прежде всего потому, что бывшие «постмодернизмы» всегда были достаточно локальны. А новейший постмодернизм впервые отмечен глобальностью и потому не нуждается в кавычках. Причем глобальным он становится только с конца 60-х гг. XX в., когда и начинается новый период в истории Западной цивилизации – эпоха постмодерна.

Главные исторические события, которые следует считать началом становления постмодерной культуры, – это изменения, произошедшие в экономически развитых странах во второй половине шестидесятых годов, которые в общем виде можно охарактеризовать, как начало перехода от индустриального общества к постиндустриальному, или информационному обществу. Именно тогда начинают развиваться новейшие электронные технологии, которые в дальнейшем составят базис культуры постмодерна. Наступление постмодерна неразрывно связано со становлением постиндустриального (или информационного) общества, основу теории которого положили в 60–70-х гг. Д. Белл, Д. Рисман, А. Тоффлер, З. Бжезинский, Дж. Гэлбрейт, А. Турен и др. Отличительными чертами постиндустриального общества являются массовое распространение творческого, интеллектуального труда, качественно возросший объем и значение научного знания и информации, развитие средств коммуникации, преобладание в структуре экономики сферы услуг, науки, образования, культуры над промышленностью и сельским хозяйством. Развитие новейших электронных технологий оказало на жизнь общества и отдельного человека такое влияние, что уже невозможно абстрагироваться от них при рассмотрении любой области реальности конца XX в. Если вновь обратиться к классической работе Ж. Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», то в ней вхождение общества в постмодерный период французский философ связывает с процессами всеохватывающей информатизации, которые стали одной из причин изменения статуса знания и возникновения специфического постмодернистского видения мира<sup>205</sup>.

Таким образом, следует отчетливо понимать, что постмодернизм отражает технотронный характер современности, стремится осмыслить и воплотить его в своих категориях и, по сути, представляет не что иное, как мировоззрение информационного общества.

<sup>204</sup> Зверев В. А. Черепаха Квази // Вопросы литературы. 1997. №3. С.3.

<sup>205</sup> Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. С. 14-23.



Другой причиной, по которой конец шестидесятых является временем возникновения постмодернизма как массового умонастроения, будет окончательное разочарование в возможности насильственного переустройства мира согласно «великим историческим проектам», начиная с проекта Маркса и заканчивая проектом Маркузе. Переломной точкой в данном случае послужили социально-политические события, произошедшие в 1968 г. Особенное значение здесь имеют майские волнения во Франции – выступления леворадикальных сил, требующих революционного переустройства общества. Движение протеста, основу которого составляла студенческая молодёжь, вдохновлённая разворачивающейся в Китае «культурной революцией», идеей Э. Че Гевара о возможности «революции без бюрократии», теориями «спонтанности революционного действия», восходящими к Бакунину и Прудону, а также теорией Маркузе о решающей роли маргинальных групп в социально-политическом преобразовании буржуазного общества, столкнулось с вездесущностью отлаженных механизмов власти и оказалось неспособным претворить свои требования в реальность. «Май 1968 года» вызвал большой резонанс в среде французских философов, которые расценивали эти события как выражение кризиса всего западного общества. Попутно ими был поставлен вопрос об ответственности интеллектуала за свои идеи, которые обретают в обществе независимую от него жизнь и зачастую становятся причинами человеческого горя. Поражение леворадикальных сил в 1968 г. имело своим следствием отход от идеалов революционного преобразования и вульгарных версий марксистской теории, да и вообще разочарование в самой возможности изменения общества по «модернистскому сценарию». «Май 1968 года», таким образом, можно считать условным рубежом, символизирующим начало становления постмодернистского мировоззрения. Кроме того, с этими событиями связывается оформление в самостоятельное идейное течение постструктурализма, непосредственно сформулировавшего философскую базу постмодернизма, а также нельзя не отметить влияние 1968 г. на формирование школы «новых философов» во Франции, которая является одной из версий постмодернистской философии.

Здесь же следует учесть и то, что 1968 г. связан не только с событиями во Франции, он печально знаменит и другими социально-политическими потрясениями, влияние которых прослеживается и по сей день. Речь идёт о так называемой «Пражской весне», когда под гусеницами танков окончательно погибла вера в социализм «с человеческим лицом», также нельзя не вспомнить и волнения в американском обществе, связанные с осознанием бессмысленности и трагичности Вьетнамской войны, ставшей парадигмальным образцом всех войн, в ходе которых обусловленные имперскими амбициями попытки разви-



тых стран навязать свою «прогрессивную» идеологию «отсталым» государствам и народам оборачивались крахом и внутренними социальными взрывами. Все эти события, бесспорно, наложили отпечаток на самосознание европейской культуры и в дальнейшем послужили одной из причин пересмотра и изменения её мировоззренческих установок.

Становление постмодерна связано не только с социально-политическими процессами в обществе. Как известно, индикатором смены эпох всегда являлось возникновение новых течений в искусстве. «Именно в духовной культуре, – отмечают Л. Зыбайлов и В. Шапинский, – начинают складываться модели постмодернистской ментальности, которые наиболее рельефно показали себя в искусстве, где расшатывались модернистские догмы и выворачивались наизнанку стереотипы модернистско-авангардистской логики»<sup>206</sup>. Вторая половина 60-х гг. ознаменована утверждением и распространением принципиально отличных от существующих ранее форм и подходов в сфере художественной деятельности, которые стали выразителями начального процесса постмодернистских трансформаций западного общества. Особенно ярко это прослеживается в области литературы. В 60-е гг. такие авторы, как Владимир Набоков, Ален Роб-Грийе, Джон Барт, Хулио Кортасар, Томас Пинчон, Уильям Берроуз, Курт Воннегут и др., независимо друг от друга, создают литературные произведения, которые оказываются довольно близкими по своему духу. Их книги роднит специфический «стиль письма», характерными чертами которого являются смешение жанров, отсутствие заданной структуры, децентрированность, цитатность, ирония, «пастиш». Этот особый стиль и принято считать проявлением постмодернизма в литературе. Не менее отчётливо постмодернистские тенденции наблюдаются в этот период и в архитектуре, где к концу шестидесятых постмодерн закрепился уже как самостоятельный стиль.

Невозможно пройти мимо проявлений постмодернизма в науке. Так, постмодернистской по своему духу является гипотеза Ильи Пригожина о нестабильности вселенной, исходя из которой мир находится в неустойчивом равновесии, балансируя на грани порядка и хаоса<sup>207</sup>. Взгляды Пригожина положили основу теории самоорганизации (синергетики), коренным образом пересматривающей традиционные подходы в области естествознания<sup>208</sup>. Здесь же нельзя не отметить фрактальную геометрию Бенуа Мандельброта, положившую начало мировоззренче-

<sup>206</sup> Зыбайлов Л. К., Шапинский В. А. Постмодернизм. М., 1993. С. 4.

<sup>207</sup> См: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. М., 1986.

<sup>208</sup> См: Князева Е. П., Курдюмов С. П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. №12. С. 3-20.



скому прорыву в способах объяснения природы<sup>209</sup>. В общем для постнеклассической науки характерен отказ от господствующего представления о мире как о ригидном универсуме, подчиненном сумме неизменных законов, в котором нет места хаосу, неустойчивости, нелинейности, неопределенности, и переход к его пониманию в качестве постоянно меняющейся, аморфной, инвариантной в своем развитии и бесконечно сложной реальности.

Происходящие в обществе и культуре изменения не могли остаться вне поля зрения философии: во Франции возникает новое идейное течение, которое получило название «постструктурализм». Уже в самом термине выражается определённая реакция на структурализм – влиятельное идейное течение 50–60-х гг., из которого непосредственно вырастает постструктурализм. Последний, развивая идеи структурализма, вместе с тем ставит задачи по преодолению его основных положений, в основном связанных с понятием «структура». По мнению постструктуралистов, к которым относят Жака Деррида, Мишеля Фуко, Ролана Барта, Жюль Делёза и др., понятие структуры упорядочивает и фиксирует действительность, а тем самым вписывает её в жесткие рамки и лишает возможности изменения.

Наиболее ярко идеи постструктурализма выражены в работах Жака Деррида. Именно им был заложен философский базис не только самого постструктурализма, но и постмодернизма в целом. Исходным понятием концепции Деррида является деконструкция. Оценивая современное состояние философии как кризисное в связи с исчерпанностью её классических форм, французский философ видит выход в новом методе – деконструкции, которая должна расширить горизонты философской мысли. Основы этого метода Деррида изложил в своём программном произведении «О грамματοлогии», увидевшем свет в 1967 г. Эта книга является критической рефлексией традиционной западной метафизики. По мнению Деррида, европейская философия оказалась в тупике ввиду того, что не может выйти из выбранного круга проблем, пытаясь ответить на одни и те же вопросы. Философская мысль Запада оказалась «заклужённой в карцер» своего категориального аппарата, жёстко определяющего методы познания действительности и навязывающего свой смысл любому рассматриваемому явлению. Единственный способ преодоления навязанных реальности смыслов Деррида видит в их деконструкции с помощью глубинного анализа языка, что сделает возможным свободное мышление, в котором нет предписанных схем, а обретение смысла происходит в процессе философствования. Таким образом, деконструкция направлена на уничтожение «привнесённого», свя-

<sup>209</sup> См: Mandelbrot B.B. The Fractal Geometry of Nature. Freeman, San-Francisco, 1982.





занного с исторической и культурной традицией. Она нацелена против историзма, линейности, прогрессивизма.

Другим ключевым понятием для постструктурализма, а равно как и постмодернизма, получившим разработку в трудах Деррида, является децентрация. По его мнению, любая структура предполагает фиксацию относительно некоторой центральной точки. Децентрация – это попытка разомкнуть, рассеять структуру, сделать её открытой. Как отмечает известный русский философ Г. К. Костиков, свою задачу французский философ видел прежде всего в том, «чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания – принципа «центрации». Действительно, нетрудно заметить, что, имея дело с любыми оппозициями (белое/черное, мужчина/женщина, душа/тело, содержание/форма, означаемое/означающее, денотация/коннотация и т. п.), мы невольно стремимся поставить в привилегированное положение один из членов этих оппозиций, сделать на нём ценностный акцент. Принцип центрации пронизывает буквально все сферы умственной деятельности европейского человека: в философии и психологии он приводит к рациоцентризму, утверждающему примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами, в культурологии – к европоцентризму, превращающему европейскую социальную практику и тип мышления в критерий для “суда” над всеми прочими формами культуры, в истории – к презенто- или футуроцентризму, исходящему из того, что историческое настоящее (или будущее) всегда “лучше”, прогрессивнее прошлого, роль которого сводится к “подготовке” более просвещенных эпох и т. п.»<sup>210</sup>. Таким образом, из вышесказанного следует, что децентрация, по сути дела, означает пересмотр фундаментальных принципов модернизма и является первым шагом для формирования постмодернистского мировоззрения.

Уже на примере таких ключевых категорий постструктурализма, как деконструкция и децентрация, чётко прослеживается взаимосвязь постструктурализма и постмодернизма. Остановившись главным образом на рассмотрении позиции Жака Деррида как наиболее яркого представителя, а также в силу того, что здесь ставится цель провести детальный обзор непосредственно постструктурализма, мы оставили в стороне не менее видных постструктуралистов, таких, как Мишель Фуко, Жиль Делёз, Ролан Барт, чьи взгляды оказали также значительное влияние на становление постмодернистской философии.

Возвращаясь к вопросу возникновения постмодернизма, отметим следующее: хотя постструктурализм и опережает появление философии

<sup>210</sup> Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. М., 1989. С. 35-36.



постмодернизма на десять лет, тем не менее постструктурализм по своему духу, идейной направленности и методологии, по сути, является версией постмодернистского мировоззрения. Ведь главным будет не название той или иной концепции, а ее фактическое содержание. Постмодернизм как философское течение вырастает из постструктурализма и настолько тесно с ним связан, что провести чёткую грань между ними довольно затруднительно. Вся философская проблематика, разрабатывавшаяся в лоне постструктурализма, перекочевала в более поздние постмодернистские теории. Причём если постструктурализм можно рассматривать как негативную теорию, главной задачей которой являлось «расшатывание» модернистского мировоззрения, то вырастающие на его базе постмодернистские концепции уже ставят перед собой другие цели, а именно: преодолеть негативный пафос постструктурализма и сформулировать позитивные предпосылки нового видения мира. Последние выражаются такими чертами постмодернистского умонастроения, как плюрализм, изменчивость, фрагментарность, многогранность, ирония и др., причем указанные характеристики генетически связаны с категориями, разрабатывавшимися представителями постструктуралистской мысли. Таким образом, постструктурализм можно понимать как первый, основополагающий этап развития философии постмодернизма.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что именно хронологические неопределённости в сочетании с терминологическими двусмысленностями создают главные трудности в интерпретации постмодернизма. Но этим проблемы, связанные с осмыслением этого «ускользающего» понятия не заканчиваются, объективная оценка постмодернизма осложняется тем, что он принципиально не завершён, да и не может быть завершён в силу того, что он выражает мировоззрение нынешнего времени. Довольно затруднительно непредвзято рассматривать мировоззрение исторической эпохи, которая находится в стадии становления, постоянного изменения и корректирования выбранных направлений развития. Мы слишком близки, чересчур включены в эти социальные процессы, чтобы окончательно и беспристрастно их оценить.

Ещё одно затруднение, возникающее в процессе поиска определения постмодернизма связано с его поливариантностью. Постмодернизм не представляет собой единую, целостную теорию. Только в области философии он включает в себя широкий спектр различных по своей направленности идейных течений, среди которых наряду с постструктурализмом Деррида, Фуко, Делеза, Барта можно выделить французскую «новую философию», представленную Леви и Глюксманом и др.; непосредственно исследователей постмодернизма, таких, как Лиотар, Бодрийяр, Джеймсон, Хассан, Бауман, Велш, Марквард, Кроукер и др.; а также близкие по духу постмодернизму взгляды Рорти и социологиче-



ские теории Белла и Тоффлера. Причём следует заметить, что различные версии, даже если они являются альтернативными, не взаимоисключают друг друга, а, скорее, наоборот, признают законность претензий каждой из них на равноправное сосуществование.

Так или иначе, большое количество вариаций постмодернизма (а приведённый список можно расширить за счет привлечения примеров из областей науки и искусства) затрудняют выработку единой дефиниции данного явления. Как иронично замечает В. Новиков, концепций постмодернизма, по-видимому, столько же, сколько имеется университетов, а может быть, и столько, сколько там работает профессоров<sup>211</sup>. Такая ситуация – одна из причин бесконечных споров о том, что такое постмодернизм; причём насколько бесконечных, настолько и безрезультатных: никому не удаётся дать его чёткое определение, хотя трудно отрицать, что постмодернизм существует, развивается и при этом обладает характерными чертами и признаками. Быть может, определить какой-либо феномен – значит упростить его, ограничить? Или же «всегда остаётся зазор между термином и явлением, и в конечном объективно-историческом счёте постмодернистами могут оказаться и те, кто себя таковыми не считали»<sup>212</sup>. Собственно говоря, чертой, отличающей постмодернистское мировоззрение, является осознание исчерпанности возможностей модернистского мышления; более того, тот, кто говорит о постмодерне, уже тем самым, не желая того, выражает мысль, что модерн в прошлом. Так, например, последний из великих апологетов проекта модерна Юрген Хабермас, вступая в дискуссию в качестве непримиримого противника постмодернизма, оказывается в результате включённым в постмодернистский дискурс, ибо даже им овладевает озабоченность, что проект модерна может провалиться.

Конечно, здесь следует избегать крайностей, а именно соблазна распространения постмодернизма на всю современную реальность и тем самым превращения последнего в тотализирующую концепцию, претендующую на единственно верное объяснение мира. Несмотря на свою плюралистичность и недоверие к общим идеям, в постмодернизме потенциально имеется возможность превращения как раз именно в такую общую идею, что будет противоречить его исходным принципам и установкам. В связи с этим заслуживает внимания мнение российского исследователя постмодернизма И. Ильина: «Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм судорожно ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предпола-

<sup>211</sup> Новиков В. И. В поисках определения // Постмодернизм и культура: материалы "круглого стола". С.8.

<sup>212</sup> Там же. С.8.



гаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявления духа постмодернизма. При этом частным и внешним явлениям нередко придаётся абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего "духа времени", определяющего всё существующее. Иными словами, постмодерном пытаются объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей»<sup>213</sup>. Конечно, постмодернизм не должен ставиться выше реальности, которую он описывает, ведь реальность всегда богаче любой, даже самой обширной и многогранной, теории. Но тем не менее нельзя не признать, что концепции постмодернизма наиболее адекватно описывают современное состояние общества, передают широко распространённое умонастроение не только интеллигенции, но уже и широкой массы населения. Как отмечает известный сторонник постмодернизма Вольфганг Велш, «в целом необходимо иметь в виду, что постмодерн и постмодернизм отнюдь не являются выдумкой теоретиков искусства, художников и философов. Скорее, дело заключается в том, что наша реальность и жизненный мир стали "постмодерными". В эпоху воздушного сообщения и телекоммуникации разнородное настолько сблизилось, что везде сталкивается друг с другом; одновременность разновременного стала новым естеством. Общая ситуация симультанности и взаимопроникновения различных концепций и точек зрения более чем реальна. Эти проблемы и пытается решить постмодернизм. Не он выдумал эту ситуацию, он лишь только её осмысливает»<sup>214</sup>.

Постмодернистические построения, несомненно, оказывают существенное влияние на религиозный дискурс. В результате чего, собственно, и возникает проблема «религиозная антропология в ситуации постмодерна». В XX в. проблема религиозного понимания человека становится одним из решающих факторов осмысления современной ситуации в культуре. Взгляд на метафизику христианства и христианскую антропологию, как на нечто косное и не отвечающее задачам истинной философии современности, не выдерживает никакой критики и лишь разрушает одну из фундаментальных антропологических координат современной философской мысли.

Слово утешения, которое раскрывает свой истинный смысл в природе религиозного откровения, пока еще не заменено в человеческой культуре никаким иным словом. Любая игра оканчивается всеобщим эпилогом-смертью. Поэтому актуальным является вопрос о праве на такую игру. Как известно, у Ницше тезис о «смерти Бога» не приобретает априорного характера. Идея «антихристианства» имеет глубокие внут-

<sup>213</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 202.

<sup>214</sup> Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 203.





рение психологические причины. Богоборчество Ницше определяется не абсолютным отрицанием моральных принципов христианства, а сомнениями «лютеранского соблазна» новоевропейской культуры: признание моральной непогрешимости основ догматики сопровождается, как правило, отрицанием реальной церкви со всеми ее атрибутами, заблуждениями и ошибками. Мысль Ницше постоянно оказывается в ловушке антиномий: он не желает разоблачить своего оппонента в духе христианской доктрины, а, наоборот, во вполне кантовском смысле желает ему вечной жизни, хочет сохранить его как противника, как необходимый элемент культуры. По сути своей мышление Ницше определяется христианскими импульсами, хотя содержание их утрачено.

Обращение к проблеме смерти со стороны постмодернизма – прямого наследника «веселой науки» о смерти Бога (Ф. Ницше) – носит нарочито парадоксальный характер. Самоистощение, так чутко описываемое постмодернистическим письмом, является следствием отношения к смерти не просто как к утрате, но как к истощению, последней растрате. «Мода на смерть» в конце XX в. есть примерно то же самое, что и мода на постмодернизм.

Кроме того, сегодня мы наблюдаем несомненную ритуализацию языка постмодернизма. С одной стороны, постмодернистические изыскания перестают прятаться за маску эпатажа и самоиронии, становятся вполне серьезными. С другой стороны, метафора моды растворяется во вторичности языка. Неожиданно возникает дилемма: что лучше, продуктивнее интерпретировать и пересказывать – «классику» или постмодернизм. Действительно, языковые коннотации, изысканный язык, которые образуют семантическое поле постмодернистического общения, становятся паролем истинности. В этом отношении языковые интенции постмодернизма мало чем отличаются от затвержденного марксистского лексикона, а убежденность в правоте выдает их идеологическую «шрамовость».

Зарождение русского постмодернизма в середине 80-х гг. давало надежду на обновление философского сознания. Однако надежда вылилась в разочарование. Одной из причин такого положения и одновременно высшей тактикой постмодернистического вопрошания стал прочитанный и пересказанный текст. Множественные постмодернистические жесты в большинстве случаев свелись к игре ради игры. Эта игра приобретает странные формы. Отношение к религии как к чему-то косному, окаменелому эксплуатируется с помощью символов и трафаретов, которые стали привычными не только в китчевых образцах культуры, но и в тактике постсоветских политических спектаклей. Постмодернистическая жестикуляция становится чуть ли не прибыльным делом, манком «новорусскости». Заметим, что фигура постмодерниста-



исповедника – одна из самых парадоксальных в истории культуры. Разоблачая либо отвергая универсальные ценности (и не только религиозного характера), постмодернист одновременно создает видимость созидания новых ценностей, но тут же отказывается от своего творения, впадая в транс удовлетворения от собственной иронии – этакой «ленивой укоризны». Правда, самоирония эта может быть уподоблена действию знаменитого фармакона из эпатирующего арсенала Ж. Деррида – яда-противоядия «в одном флаконе». Постмодернистский «исповедник с кушетки», встав с фрейдистского ложа, хочет занять сократовское. Правда, духу в конечном счете ему не хватает. Постмодернист «как бы» задает сам себе вопрос: «а не выпить ли яду? По-нашему, по-сократовски!?» Впрочем, сам никогда не пьет.

Подобная позиция могла бы достойно выдержать меру собственного эпатажа, если бы все заканчивалось дефиле на постмодернистский манер. Но на деле происходит изъятие ценностей культуры без какого-либо замещения. И это принципиальная позиция, которая очень удобна, поскольку традиция создается вроде бы на пустом месте. Речь, естественно, идет не о «классических» (если это слово здесь применимо) образах жанра, а об образцах стойкого эпигонства, за которым скрывается вторичность мысли и невозможность видения иных (в том числе и утерянных) горизонтов.

Сегодня актуальным является вопрос о том, что значит быть за пределами постмодернизма. Используя излюбленные постмодернистические термины, можно ответить на этот вопрос так. В постмодернизме речь идет либо о растрате желания, либо же об окончательной его утрате, истощении стремления к жизни и культуре. Экономия желания становится желанием экономии, поскольку разницы между тем и другим фактически нет: грани стираются и растворяются в формуле «желания экономии желания...». Актуализируется дурная бесконечность языкового пространства и наступает безвозвратная деконструкция. Следовательно, ощущение себя за пределами постмодернизма есть ощущение трагического бессмертия культуры, человека, автора, Бога – всего того пространства смыслов, о котором то самое постмодернистское «как бы».

Известный русский философ М. К. Мамардашвили говорил, что символ смерти в культуре возникает тогда, когда появляется нечто, не зависящее от своего собственного содержания. В случае постмодернизма нельзя, видимо, говорить, что дискурс независим от своего содержания. Но постмодернистские опыты над смертью напоминают умерщвление смерти. Иными словами, мы имеем классически незавершенную формулу о попрании смерти смертью, но без Воскресения. Замещение смерти опытами над нею лишь расширяет паузу культуры – паузу отстраненной и окончательной расслабленности.



Разрыв между телесностью и *cogito* в постмодернистическом жесте, дополненный игрой в то же самое *cogito*, отсылает к известному ритуальному сюжету игры с мертвым телом. В ритуалах архаического общества выкапывание покойника или же наказание его путем непридания тела земле было достаточно распространено. Парадоксальным образом эта традиция вылилась в акт обожествления мумий вождей, откровенную мумификацию власти. Играя с телом, постмодернизм пытается избавиться от мумии рационализма. Но в этой удивительной игре свойства реальной телесности переносятся на рацию, а само рацию почитается за мертвое тело. Теряется мера серьезности разговора. Можно, конечно, существовать в постоянной нарративной готовности к эпатажу, однако усталость от этого (от самого себя) наступает неизбежно. Жанр анекдота становится саморазрушающимся жанром. Постмодернистическое отрицание традиции оборачивается маской приятия любой традиции, если только она претендует на замещение традиции классической.

Превращение культуры в текст – самое значительное событие, происходящее в ситуации постмодерна. Текстом и письмом (в том числе так зазываемым «автоматическим») замещается онтологическая данность культуры, в том числе и культуры телесного. Ситуация смерти автора, писателя, героя – как предтеча смерти человека – возникает из тезиса о том, что письмо является той областью неопределенности, неоднородности и уклончивости, в которой теряются черты нашей субъективности, исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего. Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора (Р. Барт).

При всей целостности и даже «диалектичности» постановки вопроса о смерти автора, растворяющемся в своем произведении, все-таки нужно помнить, что имеем мы дело с определенным (а именно постструктуралистским) видением мира текста, в котором реальность подменена зеркальной поверхностью стекла (Ж. Лакан). Соблюдение меры серьезности и отстраненности здесь необходимо.

Возможно, что кризис постмодернистической идеи во многом связан с тем, что современная культура неизбежно устает от собственной несерьезности. Западная философия уже не может обойтись без Другого, Тайны, Лица. Вне положительного религиозного опыта становится невозможно раскрыть ни псевдонимы, ни подлинные имена реальности. Положение вещей, когда вместо Бога мы получаем отчаяние и ужас, напоминает метафизическую «телесность», разрушающуюся под грузом нагромождения самоинтерпретаций. Возникает известная логическая ситуация перформативного противоречия в культуре (связанная, кстати, с картезианской проблемой): то, что предполагается тезисом как посылкой (наличие факта мышления, мыслящего Бога), противоречит содер-



жанию этого тезиса (тотальная игра в *cogito*). Отношение к христианской культуре как к разновидности «папиной философии», как к чему-то доисторическому (или, во всяком случае, до-пост-современному), становится избыточным. В целом, если перефразировать Т. Горичеву, тирания частной, «телесной» жизни, пропасть между делом и развлечением не только «вызывает к небу», грозит шизофреническим срывом, но и определяет меру шизофреничности носителей посткультурного «грамматологического письма».

На смену поэтизации и романтизации смерти («я все равно паду на той, на той единственной гражданской...») приходит романтизация и «дискурнизация» разговора о ней. Вполне абстрактные и романтические «комиссары в пыльных шлемах» почему-то устраивают меньше, чем бандиты и убийцы. Всеобщая гражданская война, происходящая в нас, выдается за дискурс о смерти, и «Смерть комиссара» Петрова-Водкина последовательно замещается лозунгом «смерть комиссарам», но не для защиты истины, а для очередного провозглашения тотальности смерти и умирания ради удовольствия проговаривания якобы запретной темы, которая давно устала от самой себя.

Распространенная сегодня фигура отрицания (или же умолчания) по отношению к шестидесятиникам XX в. стоит в том же ряду – ряду со-творения принципиально новой культуры, не имеющей (да и не желающей) осознания собственных корней, поскольку ею забыт подлинный смысл размышлений о смерти. Эта трагедия культурного бытия пост-современности становится все более очевидной с уходом от нас последних представителей великих шестидесятых.

Разговор о смерти кажется сегодня нарочито бесстрастным и безразличным. Впрочем, не это ли проявление принципиальной установки постмодернистского дискурса, когда исповедь превращается в модный «прононс» эстетствующего сообщества.

Говорить или не говорить о смерти в такой вот перспективе – суть от этого не изменится: ее нет, потому что она есть. Танатология, превращающаяся в особый вид «веселой науки», которую мог бы приветствовать сам Ницше, вряд ли имеет будущее. И в этом, несомненно, заключена определенная доля оптимизма. Возможно, что бессмертие, а не смерть Бога, Человека, Культуры и Автора станут ориентирами в поисках горизонтов после-постмодернистического письма.

Проблема метафизического и антропологического осмысления сущности христианства в ситуации постмодерна претерпевает весьма противоречивые трансформации. С одной стороны, христианская идея не перестает оставаться стержнем, вокруг которого ведутся поиски смысла существования в мире духовно разрушенном, утеревшем единые координаты нравственного бытия. С другой стороны, очевидная





мысль о том, что в своей истории человечество так и не выработало ориентиров более строгих, определенных и антропоцентричных, чем ценности религиозные, перестает быть очевидной для целых поколений людей. Иными словами, сущность современной христианской метафизики наиболее «плотно» проявляется в антропологическом горизонте.

Вопрос заключается не в культурно-историческом кругозоре и даже не в градациях «мягкого» (либо ироничного) отношения к христианству. Суть дела состоит в априорном непризнании христианского учения в качестве равновеликой (по крайней мере) предпосылки морального сознания. Современный человек не утрачивает корни христианского мышления. Он, скорее, растрчивает энергию честного отношения к себе, к миру в тщетных попытках сконструировать что-то наподобие модели категорического императива конца XX в. Но возможна ли на этом пути новая парадигма?

Завершая обзор различных интерпретаций постмодернизма, попытаемся определить смысл этого «ускользающего» понятия. Под постмодернизмом следует понимать специфическое мировоззрение, получившее распространение в конце XX в., главной отличительной чертой которого является плюрализм, т. е. допущение одновременного сосуществования разнообразных точек зрения. Именно принцип плюрализма является фундаментальным для осмысления постмодернизма, и уже непосредственно из него вытекают такие производные его характеристики, как фрагментарность, децентрация, изменчивость, контекстуальность, неопределенность, ирония, симуляция, которые, в свою очередь, определяют специфику постмодерной культуры – культуры, пронизанной постмодернистским мироощущением. Если говорить о постмодернизме как направлении в философии, или, другими словами, о постмодернистской философии, то под ней понимается совокупность различных теорий, получивших распространение в конце XX в., в которых теоретически обобщается постмодернистское мировоззрение.

Задачи, которые ставят перед собой эти теории, можно резюмировать следующим образом:

- критика принципов классического рационализма и традиционных ориентиров метафизического мышления;
- интерпретация процессов, происходящих в современном обществе;
- разработка основ нового мировоззрения, которое будет способствовать преодолению кризисных явлений в культуре XX в., ставших следствием внедрения модернистских проектов.

Подчеркивая всю противоречивость этого феномена последних десятилетий XX в., необходимо еще раз предостеречь от крайностей в его оценке. Не стоит панически бояться постмодернизма, видеть всё



связанное с ним в чёрном цвете, уподобляясь печально известной проприцательнице Кассандре; но, в тоже время, нельзя и восторженно принимать то, что он нам несёт, видя всё в «розовом цвете», подобно восторженному Панглоссу. Постмодернизм следует понимать не как некую «химеру», сочетающую в себе несоединимое – «лев головою, задом дракон и коза серединой», а как непосредственное отражение реальных, хотя и противоречивых, иногда не вписывающихся в привычные рационально мыслимые рамки процессов, происходящих в современном фантастически сложном обществе.

#### **7.4. Искусство постмодернизма.**

##### **Игра с условностями: искусство и перформанс**

Искусство всегда разрушает абстрактную философию. Актеры выражают свои убеждения в конкретной форме, делая понятным смысл своего мировоззрения через игру и показывая, что все это значит для человеческой жизни. Постмодернистическое искусство красноречиво отображает суть мышления постмодерна.

Что еще более важно, именно искусство является тем механизмом, при помощи которого мировоззрение проникает в культуру. Все это в высшей степени справедливо в отношении постмодернистского искусства, разрывающего оковы «высокой культуры» в пользу «поп-культуры» или массового сознания. Скажем прямо, не многие читали Жака Деррида, однако практически каждый смотрит телевизор, ходит в кино и слушает рок-н-ролл.

Не всякое искусство постмодерна отражает постмодернизм. К тому же термин «постмодерн» относится ко времени, в котором мы живем, тогда как постмодернизм относится к идеологии, формирующейся как реакция на модернистское и христианское мировоззрения. Деятели искусства постмодерна зачастую вступают в схватку с засилием постмодернистской мысли и культуры. Многие из них, в качестве ответной реакции на эпоху модерна, пытаются возродить былой стиль, вернуть к жизни репрезентативное искусство, вновь открыть для себя красоту и ценность человека. Все это отличает их от постмодернистов. Как мы уже видели, реакция на модернизм имеет самые разные формы, которые христиане принимают и одобряют. Идеи постмодерна возрождают искусства, открывая им двери в прошлое и в простую человеческую жизнь. Эти идеи наложили особый отпечаток на литературу и архитектуру. Вместе с тем «измы» современной мысли часто, словно назойливая саранча, поедают все добрые всходы.

Многие из нас еще не усвоили модернистское искусство, не говоря уже о постмодернистском. В XX в. искусство отошло от традицион-



ных воззрений на внешний мир, черпая вдохновение исключительно из личной фантазии: абстрактные картины, в которых объективный мир приобретает новые причудливые формы; романы, реализм которых достигался за счет погружения в глубины человеческой психики; архитектура, стремящаяся к чистым формам. Классицисты оплакивали кончину репрезентативного искусства, где основной посылкой было то, что внешний мир отражает красоту и объективный смысл бытия.

Реакция постмодернистского искусства на модернизм оказалась запоздалой. Само течение, впрочем, развивалось по нескольким направлениям. Несмотря на все неприятие модернистами прошлого, они тем не менее не перечеркивали абсолютные категории, но, напротив, пытались достичь абсолютного смысла (чистых форм, абстрактной красоты) через искусство. Но вот со всеми своими попытками прожить без Бога модернисты потерпели фиаско. Возможно, эта неудача позволит возродить истинно христианскую эстетику. Постмодернизм, однако, по большей части предпочел, в противоположность модернизму, вообще отказаться от абсолютов.

Поскольку «высокая культура», как правило, имеет тенденцию идти впереди своего времени, ее представители предсказывают направление, в котором движется общество. Индустрия развлечений поставляет постмодернистскую идеологию в каждый дом с помощью телевидения.

Терри Иглтон дает живописную характеристику постмодернистской эстетики: «Пожалуй, мы вполне согласимся, что типичный постмодернистический артефакт игрив, что он высмеивает сам себя и даже напоминает шизофрению, что он выступает против строгой автономии высокого модернизма, с наглостью манипулируя языком коммерции и товарного производства. В отношении к культурному наследию – это бесчестная подделка, а культивируемая им поверхностность подрывает любые метафизические устои, иногда посредством грубой шоковой эстетики».

Иными словами, постмодернистское искусство не принимает себя всерьез. Тогда как модернисты стремились к великой цели – единству художника и его произведения – и искали свое видение истины, постмодернисты играют со своим искусством, придавая ему коммерческий шарм и ничуть не стремясь к истинности.

Модернистский роман способен подняться до высот исторического и психологического реализма. Постмодернисты же утверждают, что любая истина – лишь иллюзия, эффект, достигнутый путем определенных манипуляций с общественными условностями, что придает сюжету вид истинности. Однако при всем кажущемся реализме роман все же есть не что иное, как фикция. Более того, согласно постмодернистской идеологии, все является фикцией. Всякая истина – это иллюзия, создан-



ная социальными условностями. Постмодернистские деятели искусства стремятся высветить эти условности, размывая грани между истиной и фикцией. Все это они делают, играя с условностями в искусстве.

Фредерик Джеймсон сопоставил модернистские и постмодернистские послышки. Если модернистские деятели искусства считали художника, как и всех людей вообще, цельной личностью, то постмодернисты исходят из предположения, что идентичность сама по себе является иллюзией. Поскольку модернисты верили в то, что творческий человек является уникальной личностью, они стремились подчеркнуть уникальность стиля. Постмодернисты работают с коллажем разнообразных и часто переработанных и многократно показанных стилей. Модернисты «глубоки» и озабочены внутренними реалиями и комплексными истинами. Постмодернисты «плоски», они скользят по поверхности и подчеркивают лишь внешнее.

Модернисты идеализировали личность художника, усердно работающего над созданием уникального произведения искусства. Их ценностями, как говорит Стивен Коннор, были «уникальность, последовательность и трансцендентность». Произведение искусства имеет непреходящую ценность само по себе, вне зависимости от окружающего мира. Постмодернисты, напротив, лишают художника индивидуальности, а его работу – почетного статуса произведения искусства. Их ценности – это «множественность, мимолетность и анонимность».

Модернисты возносили произведения искусства как самоценные, чуть ли не священные объекты. Они намеренно отделяли произведения искусства от внешнего мира, природы, истории, человеческой жизни. Искусство, отражающее красоту природы или человеческие эмоции, считалось «менее чистым». Искусство существовало ради искусства. Смысл произведения искусства выводился лишь из него самого, а не из внешнего мира. Искусство интересовалось только эстетическим содержанием – не нравственным, не политическим, не философским и не религиозным. В абстрактном искусстве использовалась разнообразная палитра красок и геометрических форм для того, чтобы свести искусство к чистой эстетике.

Модернистская наука способствовала развитию «Новой критики», которая анализировала произведения исключительно с позиций внутренней структуры, как самодостаточный артефакт. В религиозных стихах тонко анализировались образность и ирония, а их духовный аспект опускался. Христианские произведения изобразительного искусства рассматривались как игра цвета и светотени, а их теологический смысл опускался.

Заслуга постмодернистского направления, несомненно, заключается в том, что оно стремится возродить внешние аспекты искусства.





Считая, что текст не имеет смысла вне контекста, постмодернистские критики отвергают идею о том, что произведение искусства может быть каким-то изолированным или привилегированным объектом. Вместо этого постмодернисты видят произведения искусства в неразрывной связи с обществом, природой и человеческой жизнью. Безусловно, связь искусства с остальной реальностью является многообещающей, так как открывает путь поистине духовному творчеству, в котором заключены моральные и духовные аспекты. Постмодернистская эстетическая теория во многом может защитить христианских художников и критиков.

Однако постмодернисты отрицают нравственные и религиозные абсолюты, как, впрочем, и эстетические. Их цель – связать произведение искусства с жизнью, но при этом они руководствуются своим пониманием жизни. Сегодня можно говорить о возрождении репрезентативного искусства, однако оно склонно быть больше критичным, чем праздничным, изображая больше холодные или шокирующие сцены, чем красоту природы или величие Божия провидения. Поскольку постмодернисты считают реальность социальной конструкцией, их искусство носит более политический оттенок, чем нравственный или философский.

Некоторые современные художники соотносят свое искусство с внешним миром, делая рабочее окружение частью искусства. Они переносят искусство из музеев на улицы или в естественную среду. Именно потому мы имеем мастеров, изобретающих шары в виде Кинг-Конга и устанавливающих их на крыше Empire State Building; мастеров, подобных Кристо, который заворачивает в ткань исторические и архитектурные памятники; «земляных» художников, которые с помощью бульдозера нагромождают кучу грязи посреди пустыни; художников, устраивающих изощренные «хэппенинги» (например, некто вбегает в перwokлассный ресторан, чтобы поиграть на аккордеоне).

Еще одним способом, которым постмодернисты бунтуют против привилегированного статуса произведения искусства, является стирание граней между прекрасным и безобразным. Обычные предметы, такие, как бутылка из-под кока-колы, санки или уборная, демонстрируются как предметы искусства, т. е. художник может выставить тщательнейшим образом вырисованную бутылку из-под кока-колы, санки или уборную. Один художник даже изобразил сцену своего пребывания в уборной. Вместо того чтобы делать искусство прекрасным, многие художники умышленно изображают все уродливое и безобразное.

Если модернисты исходили из того, что художник полностью отвечает за творческий процесс и что замысел автора – единственно возможное толкование произведения, то постмодернисты пренебрегают автором. В соответствии с новой идеологической критикой индивидуаль-



ности постмодернисты низводят то, что модернисты относили к разряду творческого гения, до уровня механических процессов, социального разыгрывания ролей и культивирования безличности. Художники намеренно уходят в тень, полагаясь на машины, сдаваясь на милость случайных факторов, коммерческих ценностей и массового сознания.

Когда акцент перемещается с художника, он неизбежно переходит на аудиторию. В соответствии с новой идеологией сама по себе работа мастера не имеет единого неоспоримого смысла, определенного художником или кем-то другим. Поскольку «абсолютных понятий не существует», «смысл» – понятие крайне субъективное и относительное. Смысл книги определяет читатель. Значимость произведения искусства определяет зритель. Как традиционная критика, пытающаяся найти объективный смысл работы, так и Новая критика, концентрирующаяся на внутреннем смысле произведения, сменяются «критикой читателя», где смысл сводится к субъективному впечатлению. Внимание к аудитории отнюдь не означает подчинение оценке зрителя, как в традиционной оценочной критике, где критики сами судят о том, хороша работа или плоха. Поскольку отсутствуют абсолютные категории, то нет и эстетических стандартов. Как заметил один критик: «Постмодернизм может судить о зрелище только с точки зрения зрелищности».

Модернисты делали искусство недоступным для обычного человека. Люди искусства были элитарным «священством». Только высокоэрудированные специалисты или «посвященные» люди могли понять содержание их произведений. Постмодернисты, напротив, своими радикальными политическими идеями отвергают претензии искусства на элитарность. И хотя на деле они относятся к среднему человеку не менее презрительно, вместе с тем им удается произвести популистский эффект. Они высмеивают условности мира искусства и открыто (хотя иногда и иронически) вливаются в поп-культуру, перенимая потребительское отношение к жизни и китч. Сегодня постмодернисты любят хвастаться элитарными галереями, где выставлены портреты Элвиса, коллажи из фантиков и прочая подобного рода кричащая безвкусица.

Если модернизм во всем искал единство, то постмодернизм ратует за многообразие. Постмодернизм выступает за культурное многообразие и всячески поддерживает «плюрализм». Принцип многообразия, будучи доминирующей ценностью, кроме всего прочего, выражает себя стилистически.

Для постмодернистского искусства характерен не единый стиль, а смесь разнообразных стилей. Телевидение предлагает нам не только пеструю смесь образов, но и смесь идей и стилей, где повтор ностальгического сериала перемежается футуризмом Star Trek, а кадры, изображающие теплый семейный очаг, прерываются картинками непристой-



ного секса или сценами неслыханного насилия. К примеру, постмодернистская картина может быть стилизованными Моной Лизой (Ренессансный стиль), греческим божеством (классический стиль) и утенком Дональдом (поп-арт), которые собраны вместе на фоне какого-нибудь сюрреалистического пейзажа. Административное здание, построенное в постмодернистском духе, может представлять собой сочетание модернистского стекла и стали со средневековыми горгульями [1] и викторианскими «завитушками».

Как сказал Жак Деррида, основная форма постмодернистского самовыражения – это коллаж. Современное искусство синтезирует разрозненные образы и несовместимые вещи, производя, по его словам, «новый смысл, который не может быть ни однозначным, ни стабильным». Иными словами, постмодернистское искусство не желает говорить «одним голосом»: по самому своему стилю оно призвано быть зыбким и неоднозначным.

Джеймсон говорит, что разнообразие стилей в постмодернистском искусстве отражает современную социальную жизнь. Сегодня уже не существует единых стандартов. Каждая группа имеет свои ценности, язык и стиль. В плюралистском обществе должно существовать множество стилей одновременно. Все они равны, ни один не лучше другого. Стилистическое многообразие налагает свой отпечаток на понимание истории. Вот как Коннор комментирует аргументацию Джеймсона: «То, что объединяет все основные черты постмодернистского общества – в том числе бурное развитие стилей и моды, растущая сила рекламы и электронных средств массовой информации, начало всеобщей стандартизации, неокOLONиализм, Зеленая революция, – угасающее чувство истории, доводящее все это до состояния шизоидной компиляции. Современная социальная система окончательно утратила связь с прошлым, предпочитая жить в «вечном настоящем», лишая себя глубины, определенности и несомненной идентичности».

Парадоксально, но это «вечное настоящее» включает прошлое.

Если модернисты пренебрегали прошлым на том основании, что оно не приложимо к настоящему, то постмодернисты очень легко это прошлое осваивают. Например, административное здание с горгульями и завитушками воскрешает в памяти средние века и викторианскую эпоху. Телевидение выдает за один раз целый набор исторических периодов: вестерн, изображающий Америку XIX в., мультфильм по мотивам средневековой сказки или спектакль, где воспроизводится английская история эпохи короля Эдуарда.

Примечательно, что телевизионная технология тем не менее сохранила телевизионную историю. Широковещательное телевидение ежегодно готовило новый пакет программ, так что зрители имели воз-



возможность всегда смотреть новые передачи (отвечающие модернистской фазе промышленного производства). Кабельное телевидение, напротив, фокусирует внимание на повторных показах популярных шоу прошлых лет. «Переключатель программ» может показать вам киноленты 1950-х с Джеки Глисон, затем вы вновь переживете культурные войны 1960-х с «Бреднем» (Dragnet) Жака Вебба и увидите Боба Ньюхарта с его широкими галстуками 1970-х.

Эта постмодернистская открытость прошлому, несомненно, полезна и может привести к положительным результатам. Однако в общем такое нивелирование истории заканчивается как «шизоидное поупурри». Телевидение превращает прошлое в бесконечное настоящее, мелькающее у нас на телеэкранах безо всякого смысла и какой-либо связи. Для постмодернистов история – это не то, что может научить нас понимать настоящее. История превратилась в «стиль». Тогда как модернисты стремились придумать какую-то совершенно новую моду, постмодернисты, не менее увлеченные ею, продолжают проигрывать старые мелодии 40-х, 60-х и даже (с Божией помощью) 70-х, и все это выливается в нескончаемое ретро.

Такой подход, кроме того, помогает сблизить прошлое и настоящее. Историки-ревизионисты интерпретируют события прошлого, согласуясь с современными интересами, рассматривая историю через призму культурного многообразия, феминизма и постмарксизма. Вместо того чтобы воссоздать менталитет того или иного периода, современные толкователи представляют прошлое как зеркало настоящего. В кинофильме «Робин Гуд, принц воров» (Robin Hood, Prince of Thieves) показан средневековый разбойник, страдающий от посттравматического синдрома, приобретенного им во время крестового похода. Сопровождаемый пестрой толпой бездомных и обездоленных, он вместе с феминисткой Мариам вступает в схватку с шерифом Ноттингемской многонациональной корпорации, чтобы спасти Шервудский лес от загрязнения. Постмодернизм, таким образом, имеет дело с историей, но не имеет «чувства истории», поскольку все события поглощены современностью и условностью.

Замечание Джеймсона, что культура постмодерна «лишена глубины», указывает на другую стилистическую особенность искусства. В отличие от модернизма постмодернизм, как утверждает Харвей, зафиксирован на внешнем, поверхностном, на сиюминутном впечатлении, которое не имеет никакого продолжения во времени. Общество, одержимое чувственными удовольствиями, избалованное «сиюминутными обещаниями», которые раздают средства массовой информации, не имеющее нравственных ограничителей, будет требовать немедленного удовлетворения от своего искусства и сферы развлечений. Если книги





стимулируют образное мышление, то видео-образы лишь создают внешнюю видимость. Люди, не имеющие убеждений, лишены внутренней опоры и чувства идентичности, т. е. они в полном смысле слова поверхностны.

Эта поверхностность проявляет себя и в искусстве. По словам Джеймсона, это «напускное отсутствие глубины». На портретах изображаются безучастные лица, как бы лишенные внутренней жизни. Пейзажи становятся больше похожи на мультфильмы. Как выразился один критик, современные романисты изображают «самые безликие персонажи в самых заурядных местах в самой безвкусной манере». Более того, поверхностность зачастую используется иронически, дабы высмеять то, во что превратилось современное общество: безвкусица порой воспевается как эстетический идеал.

Культура не есть бесконечная игра символизирующих сил мышления, в свою очередь, являющихся игрой бессознательных сил, желания, проявляющихся в языке. Культура – это, скорее, некий текст, который, в свою очередь, является не эстетическим продуктом, а знаковой деятельностью, не структурой, а структурообразующим процессом, не пассивным объектом, а работой и игрой; не совокупностью замкнутых в себе знаков, наделенных смыслом, а пространством, где прочерчены линии смысловых сдвигов.<sup>215</sup> Этот же синтез способствует более тщательной проработке темы перформанса как способа бытия культуры, как способа существования различных форм в культуре.

Развитие представлений о достоинствах и недостатках перформанса происходит на фоне дискутирования идей о гиперреальности, симулякре, сингулярности. Одна из тенденций современной критической литературы представлена критикой так называемых необарочных черт сегодняшней культуры или критикой перформанса как способа бытия (К. Видадь, Э. Сиксу /Сикс/, Л. Иригари, Г. Алмер, Ги Дебор, О. Калабрезе, Л. Ионин, В. Руднев, Т. Клименкова).

С одной стороны, все эти авторы, независимо от принадлежности к культуре и научному сообществу, подчеркивают, что современный мир – это шоу-мир; мир шоу-власти, мир призрачной кажимости.

С другой, анализируют более глубинные причины барочного калейдоскопа явлений, склонности не к целостному, а дробному, фрагментированному восприятию мира. Термин «необарочный» впервые был предложен западным литературоведением, хотя «запущен» в активное пользование И. Ильиным, правда, с весьма легковесным объяснением и уничижительной оценкой. Мы уже писали, что господство в культуре симулякров, т. е. кажимостей, не обладающих никакими ре-

<sup>215</sup> Барт Р. Писать – непереходный глагол // Мировое древо. 1993. №2. С.84.



ферентами, господство фантомных миров самореференциальных знаков – одна из причин подобной «необарочности».

Представляется, что театрализация жизни, скорее, может быть объяснена как проявление нового внимания к Фигуративному, Риторическому, Перформансу, Игре, понятой онтологически. Многие исследователи вполне заученно повторяют фразу классика о том, что в жизни, как и в театре, – все игра. Но игра ныне иная. В музеях, на выставках создаются сегодня большие инсталляции, – по сути, временные музеи, которые могут демонстрироваться лишь в течение определенного времени. Когда демонстрируются инсталляции, от них остаются разве что каталоги или видеозаписи. Тем самым демонстрируются временность, бренность не только всякой исторической структуры, но временность самой истории. Теряют всякий смысл раздающиеся и сегодня громкие требования вписать определенные культурные идентичности в жесткую систему исторической репрезентации, поскольку любая система репрезентации становится текучей, теряя свое собственное тождество и всеобщую обязательность. Обязательной универсальной системы репрезентации больше не существует. Сегодня мы сталкиваемся с другим: искусством перформанса, с текучим музеем, текучим культурным архивом, смазывающим, подрывающим все культурные тождества и обращающим их в такое же текучее состояние.

Театроκραтия как другая причина такого явления подробно проанализирована в работах Л. Ионина. Возможно, Леонидом Григорьевичем в пылу пафосной критики этих тенденций упускалось серьезное обстоятельство, что «театральность» жестов в жизни и тенденция к «естественности» сцены образуют такую соотнесенность к различным семиотическим системам, при которой происходит постоянное и интенсивное обновление кодов культуры.

Культура перестала быть сферой должного, идеального, культурой канона, образца, совершенства: все – от политики до поэтики – стало театральным. Даже дискурсивные практики стали нарочито театральными. Правда, следует заметить, что только в нашей культурной среде, так привыкшей к театральной школе переживания, глубинной интроспекции и с иронией или с легким недоверием относящейся к школе представления, возможен этот пафос критики. Повседневное ролевое поведение отличается от всякого минимально театрального, перформансного сдвигом от «минимального расхода энергии в обычной жизни до максимального в перформансе» (Э. Барба, Н. Савареze). Ориентация на присутствие зрителей, организация их активного визуального внимания – все это говорит отчасти о преимуществах практики перформанса. Кстати, на иной национальной почве «мимодрама» как трагедия не воспринимается, ибо за очевидное принимается то, что энергия



представления, эффект мускульной силы актеров – актантов, соединяясь с энергетикой участвующих, удваиваясь за счет энергетики внимающих, достигает каждого, тогда как глубинные интроспекции, механизмы сопереживаний не дают этого результата.

Ю. М. Лотман, размышляя о сущности иконической риторики, подчеркивал в середине 90-х гг. наличие неориторических тенденций в культуре, расценивая «риторическое высказывание» чрезвычайно широко. Оно, по его мнению, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется.<sup>216</sup> Риторика в широком смысле – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой, за счет чего в культуре вырабатывается мощный источник продуцирования новых значений и смыслов. В этом и заключается несомненный «выигрыш» культуры, а не ее «потеря».

Перформанс в искусстве сейчас – это разнообразные практики флюксуса, перформанса, хеппенинга, инсталляций, осуществляемые в условиях деконструкции живописи, т. е. эмансипация языка живописи от подконтрольности дискурсу, превращающему непереводимое в понятия, в парэргон, возвращение пространственным жестам художника их самобытности, самости. Если взять практику перформанса, хеппенинга, флюксуса, то только потому, что они представляют собой передовые лаборатории по освоению и присвоению современных философских дискурсов и просто философем, а с другой стороны, потому, что это искусство маргинально в современной культуре, оно представляет собой очень своеобразный синтез фигуративного и дискурсивного начал, и, кроме того, оно представляет возможность противостояния официальному репрессивному дискурсу музеев и галерей.

В культуре постмодерна самоценность приобретает перформанс как таковой, артистическое действие как таковое. Этот перформанс понимается одновременно как процесс и продукт, как ролевая и стратегическая игра, как акт и произведение искусства, длительность и изображение, текст и контекст.

Перформанс создается в условиях борьбы с репрессивным началом.

Осознание репрессивной природы дискурса духа и попытка предоставить слово телу, жесту, свободному от властных сил, – наиболее характерная особенность сочинений Ф. Ницше. Как показывают исследования Н. Элиаса, М. Фуко, первоначально власть осуществлялась в форме репрессии тела: неважно, что думает или переживает человек внутри, важно, чтобы его наружность, манеры, одежда, лицо-маска

<sup>216</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История. М., 1996. С.78.



и поведение соответствовали его месту в структуре власти. Современные художники, кажется, сумели предоставить слово телесности. Методологическим кредо для подобных мыслителей выступила философия М. Фуко о том, что «Отношения власти не находятся в позиции, внешней по отношению к другим типам взаимоотношений ..., не осуществляются где-то в надстройке ..., они располагаются там, где они играют производительную роль».<sup>217</sup> Делез считает, что тому пирамидальному образу власти, который еще сохранился в марксизме, Фуко противопоставил «строгую имманентность, где очаги власти и дисциплинарные технологии образуют соответствующее количество неразрывно связанных друг с другом сегментов, через которые проходят либо пребывают в них душой и телом ...принадлежащие к массе индивиды».<sup>218</sup>

Среди отличительных черт власти Делез у Фуко обнаруживает «имманентность ее поля без трансцендентной унификации, непрерывность ее линии без какой-либо глобальной централизации, смежность сегментов без отчетливой тотализации, т. е. серийное пространство».<sup>219</sup>

Как же искусство освобождается от этой репрессивной природы дискурса духа? Некоторые исследователи полагают, что современное символическое письмо духа, которое выработала европейская культура и которое сегодня квалифицируется как жестко репрессивное мужское письмо, зараженное патогенным вирусом власти, оказывается существенно деформированным специфически женскими тактиками. Однако это не только проблема феминисток. «Человек есть только тело, – утверждает Б. Гройс, – все его функции – телесные функции. Телесность письма есть продолжение ...телесности разрывов, ран, рубцов, следов. Человек умер, но тело его живо. Душа умерла, но ее темница по-прежнему функционирует».<sup>220</sup>

И, кажется, именно интенсивная мультипликация движения переводит человеческую телесность в микрологическую реальность. В потоке микровосприятий распадается и тело как организованность и функциональная согласованность органов. Органы не справляются, их реакции неудачны, они отмирают. Их место занимают протезы, которые безотказны. Но и предметом изображения становятся сами эти органы, как у Ф. Бэкона (1909–1992), отказывающегося работать в жанре традиционного нарратива, скорей, он – приверженец неиллюстративного искусства. Постмодернистская игра сделана и продолжается, транслируется, подключая все новые сферы к регистру игровосприятия и игропроизводства.

<sup>217</sup> Делез Ж. Мишель Фуко... С.51.

<sup>218</sup> Там же. С.51.

<sup>219</sup> Там же. С.51.

<sup>220</sup> Гройс Б. Об индивидуальности // Беседа. 1988. №7. С.46.





Например, у современной художницы Кики Смит явный интерес к явленности тела, к тому, что тело является социальным конструктом, его физикалистский образ создается довлеющими над ним инстанциями, и не только инстанциями биологической функциональности, но и гендерными стереотипами. Отношение социума к телу, утверждает Смит, формирует и контролирует связи индивидов с их телами. Можно, разумеется, увидеть в этом только феминистские интенции. Однако художницу интересует более сложный механизм становления телесности, дискурса телесности. Ее внимание привлекает проблема различения самости и инаковости, проблема дифференциации того, что поддается и не поддается контролю со стороны культуры. Или еще более интересный вопрос: участвует ли наше тело в механизме идентификации и какую часть своего тела вы могли потерять, без того, чтобы перестать чувствовать себя самою собою? Представляется, что такие же проблемы интересовали и совсем феминистски не настроенных художников, как Люциан Фрейд, внук З. Фрейда, а также знаменитого Френсиса Бэкона. Кроме того, пограничные опыты того же Фуко дали совсем другое представление о телесности. Ницше, Батай, Бланшо предложили такое понимание и экзистенциальное переживание опыта, функции которого – вырвать субъекта у него самого, делать так, чтобы он не был самим собой, или чтобы он был совершенно иным, нежели он есть, или чтобы он был приведен к своей диссоциации.

Впрочем, идея преступаия границ, идея трангрессии касается у Фуко не столько телесности, сколько преступаия границ внутри практик языка. А, скажем, у А. Арто – это опыт преступаия границ внутри телесности.

Фуко же принадлежит понятие «техники себя» – определенные процедуры на своем теле, душе, мыслях, поведении и при этом так, чтобы производить в себе некоторую трансформацию, изменение и достижение определенного состояния. Что-то сместилось, что-то неуловимо, а порою явно изменилось в пространстве современного искусства: то, что еще совсем недавно казалось совершенно очевидным и санкционированным традицией, потеряло ныне свою безусловность. Художник и зритель, произведение – объект и экспозиционное пространство галереи, искусство и его ритуальное потребление – эти связи оказались не столь уж незыблемыми, на века данными. Появились новые пространства для художественного экспериментирования, пространство «киберии», Интернета. Художники осваивают эти ландшафты, творят новые формы визуального самовыражения, создавая новые образцы удивительно-органичного использования новой дигитально-коммуникационной эстетики и технологии для творческого высказывания, освобождаясь как будто от репрессивной силы институций в культуре.



Но возникает ли в этой специфической обособленности от эпицентра художественных движений и манифестов и бурной акционистской деятельности новая культура со-участия и общения? С одной стороны, это, действительно, полноценная культурная деятельность, где еще нет всевластной жесткой авторитарной структуры репрессивной системы музеев, журналов и галерей. С другой стороны, это уж не совсем нетронутое во властном отношении явление. Стремление к освобождению от власти-знания, а именно такое понимание власти сегодня является актуальным, стремление к непредвзятости и объективности – самое невозможное из намерений, которое способно диктовать современная философия письма и творчества. Власть и искусство, культура и власть – желание говорить о сочетании этих практик как о конвенции или оппозиции, диктате или игре, всё равно остается желанием языка найти свои основания. Наверное, излишнее проникновение во властную природу языка даже особенности стиля заставляет рассматривать главным образом не как героическое усилие представить всю знаковую систему знаками единого вида, а как параноидальное притязание видеть в любой форме производную одной единственной речи.

Да, любой акт публичной репрезентации – это вступление в сферу властных отношений, но так ли необходимо освобождение от них, так ли необходима художникам, вступающим в зону институциональности, рефлексия по поводу институциональности, детерминированной властью, – к чему призывают художников современные культуртрегеры и продвинутые кураторы самых смелых художественных кураторов.

В условиях России всегда есть свой особый контекст.

Эстетика визуальных искусств закладывает базу всех искусств. В типично российской ситуации сказывается преимущественная ориентированность отечественной культурной традиции на слово. Можно даже говорить о невизуальности российского менталитета.<sup>221</sup> В результате чего, например, пропадал специфический гипнотизм кино, не воссоздаваемый за счет исключительно литературных компонентов. Редуцированная шумовая дорожка и визуальный ряд приводят к изгнанию из фильмов и роликов нюансированной визуальной атмосферы, перепадов света и тени. Словесное, как подчеркивает кинокритик М. Япмольский в статье «Кино без кино», убивает у нас кинематограф. Выживание чувственной атмосферы фильма в русле «литературоцентристской идеологии» упрощает слежение за сюжетом: подавление многомерной шумовой фонограммы, акустической среды фильма идет параллельно акцентировке реплик персонажей.

<sup>221</sup> См. об этом: Маяцкий М. Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии // Логос. 1995. №6. С. 47-77.



Подыскание словесного эквивалента изображению – это, вообще, порок, свойственный не только русской ментальности. Русский философ М. Рыклин вслед за французом Ж. Деррида проследил все перипетии стремления людей любой ценой найти в живописи, изобразительном искусстве смысл, вербальную истину. С нескрываемым умилением в статье «Деконструкция в живописи» Рыклин М. воссоздает то, как на знаменитые ван-гоговские башмаки, благодаря интерпретации М. Хайдеггера, налепилась грязь полей, они стали частью метафизической лирики великого философа. Думается, что, несмотря на проделанную большую работу по эмансипации языка живописи и кино от подконтрольности философско-литературному дискурсу, превращающему непереводимое в понятия, процесс этот далек от завершения.

Свой путь должна пройти в этом отношении и русская культура, ибо в ней сегодня постмодернистские тенденции выражены слабо и вторично, а дискурс логоцентризма, создающий заведомую асимметрию, представлен сильно и явно.

Не следует забывать, что современная культура основана на так называемом феномене гиперреальности, описанном еще Бодрийяром. Для нашей цивилизации это новинка, ставшая возможной только с присутствием массовых электронных средств коммуникации. По словам Бодрийяра, «реальность сама идет ко дну в гиперреализме, дотошном воспроизведении реального, предпочтительно через посредничающие репродуктивные средства, такие, как фотография. От одного средства воспроизведения к другому реальность испаряется, становясь аллегорией смерти. Но в определенном смысле она также усиливается посредством своего разрушения. Она становится реальностью ради самой себя, фетишизмом утраченного объекта, уже не объектом репрезентации, но экстазом отрицания и своего собственного ритуального уничтожения: гиперреальностью».<sup>222</sup>

Многие исследователи, правда, считают, что гиперреальность, симулякры, т. е. предельно правдоподобные подобию, за которыми не стоит реальность, стали создаваться в России раньше, чем на Западе, поскольку задачей нашей идеологии, прессы и статистики считалось создание неких фантомных объектов. Рефлексия по этому поводу возникла много позднее, но это уже совсем другое дело.

В традиции постмодернистского искусства сегодня, с одной стороны, – выбор и поиск новых технологий создания произведения (сложная техника изготовления и высокое качество), движение в сторону отрицания художественности жеста (так, например, художник А. Бренер свои последние перформансы отказывается считать художественными

<sup>222</sup> Jean Baudrillard Selected Writings... P.144-145.



продуктами, вся его работа направлена на уничтожение всего художественного в них), с другой – форсирование и акцентирование художественности. Сегодняшний перформанс демонстрирует и особенности ритуальной составляющей искусства, и сегодняшнюю специфику коммуникативной функции искусства.

Марсель Дюшан писал когда-то: «Художник выполняет акт творения не в одиночку, так как зритель устанавливает контакт между произведением и внешним миром, дешифруя и интерпретируя его глубинные качества, и этим добавляет свой вклад в процесс творения».<sup>223</sup> Сейчас тоже есть ставка на участие. Но художники, не веря в художественные возможности восприятия, не веря в возможность истинного соавторства, пытаются воздействовать, отклоняя всякую возможность перцептивной девиации.

Еще в недавнем прошлом существовали эксперименты в области художественной практики, когда художник, обращаясь к минимуму художественных средств, а точнее, к неким знаковым закономерностям, создавал тексты, надеясь на их адекватную и одну единственную реакцию. Это так называемый постмондриановский синдром. Сейчас и этот период прошел. Феномен эстетического стал тесно взаимодействовать с феноменом политического.<sup>224</sup> Формы актуальной художественной практики постоянно в поле зрения критиков. Причем любопытно, что они создаются не только усилиями творцов, но и силой дискурса. Практика «Художественного журнала», в которой принимают участие и критики, и художники, об этом свидетельствует.<sup>225</sup> Работы Гройса Б. построены на том, что осуществляется критика институционализации искусства, репрессивной силы музеев, кураторов, всякого контекста вообще. А, скажем, исследования А. Балашова, в частности «Критика диагностики», – на том, что отстаивается одна идея: в современном искусстве есть тревожная безвременность,<sup>226</sup> происходит деградация языка власти, культура использует нелепую риторику политики корректности – здесь уже отработанные мысли М. Фуко о языке власти, причем у Фуко они глубже, интереснее. Его же работа, посвященная стилю полити-

<sup>223</sup> Дюшан М. Творческий процесс // Художественный журнал. 1996. №12. С.5.

<sup>224</sup> Об этом Е. Бобринская Эра превращения элементов // Художественный журнал. 1996, №12.-С.15-17. Агамбен Д. Грядущее сообщество // Художественный журнал. 1996. №12. С.38-41.

<sup>225</sup> Глобальная критика культуры конца века // Литичевский Г. Всемирная история от Гомера до Шпигельмана // Художественный журнал. 1996. №13. С.4-5; Негри Т. Конец века // Художественный журнал. 1996. №13. С.6-8; Гройс Б. Троцкий, или метаморфозы ангажированности // Художественный журнал. 1996. №11. С.17-21; Бухло Б. Ханс Хааке: сплетение мифа и информации // Художественный журнал. 1996. №11. С.28-33; Гройс Б. Музей и дифференция // Художественный журнал. 1996. №13. С.46-51; Дитмар К. Между симуляцией и неэнтропией // Художественный журнал. 1996. №11. С.65-67.

<sup>226</sup> Балашов А. Критика диагностики // Художественный журнал. 1996. №12. С.51.





ки<sup>227</sup>, трактует главным образом проблемы нонконформизма искусства и политики в их экзистенциальном измерении. В понимании автора этой работы «современная культура – это подчинение требованиям корректной, исправленной властности, которая определяется как ясность и орнаментальная ограниченность плюрализованного энкратического языка, работающего сегодня на принципах расширения зон влияния.... Заимствуя механику шоу-бизнеса и поп-культуры, политика подчиняет себе эти пространства».<sup>228</sup> Хотя мотив критики иной, мысль прежняя: критика перформанса, его бытия, его неистинности. Перформанс существует на фоне самых различных вариантов деконструкции. Есть вариант деконструкции в живописи, создаваемый Кабаковым И., он деконструирует, как утверждает М. Рыклин, любое наблюдение и самого наблюдателя (зрителя) как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Таким образом, закладываются основы «пустотного канона» коцептуализма в искусстве.<sup>229</sup>

Правда, существует и поэтика чистого жеста, не соотнесенная с искусством перформанса, а соотнесенная с аффективными эпатирующими выходками. Сама реальность за пределами арт-процесса работает в направлении эстетизации быта, политического и бизнес – пространства. Многочисленные дизайнерские, имиджмейкерские фирмы производят рекламу как произведение искусства, предметы бытового потребления как произведения искусства, лишая искусство его исключительной позиции, растворяя ритуальную составляющую искусства. Ответом на этот вызов явилось искусство симуляционизма, которое более последовательно, чем поп-арт, стало поэтизировать или профанировать «хищные вещи века».

Работы Х. Стейнбаха и Э.Биккертона репрезентировали именно этот процесс, они пытались раствориться и потерять свое ритуальное основание методом максимального педалирования вещной визуальности. В данный момент две эти взаимопротивоположные тенденции стерли границы между искусством и социальностью и, что стало уже банальной констатацией, вся реальность превратилась в произведение искусства, даже выбор уникальной технологии изготовления не приводит к нахождению собственной уникальности. Реакцию на такое положение вещей нетрудно предположить: это смех и ерничанье художника. Не поиск собственной уникальности, но симуляция этого поиска. Не уничтожение художественности, но симуляция этого уничтожения. Еще

<sup>227</sup> Балашов А. Искусство и политика: третья позиция // Художественный журнал. 1996. №11. С.36-40.

<sup>228</sup> Там же. С.37.

<sup>229</sup> Рыклин М. К. Деконструкция в живописи // Террорологиики... С.80.



Г. Маркузе мудро заметил, что «художественное отчуждение является сублимацией», но «оно создает образы условий, непримиримых с утвердившимся Принципом Реальности, к которым, однако, именно как к культурным образцам общество относится толерантно и даже находит им применение, тем самым их обесценивая».<sup>230</sup> Маркузе трудно было предвидеть, к каким последствиям приведет наметившаяся уже в его эпоху десублимация и встраивание произведений искусства в рутинную повседневность, которые при этом, разумеется, утрачивали не только способ трансцендирования, но и способ наделять в нас «жизнью несуществующее».<sup>231</sup>

Впрочем, продвинутые арт-практики тоже не чужаются создания проектов удивительно индивидуализированных и становящихся, возникающих благодаря взгляду и интерпретации. Визуальный образ мгновения – эстетический идеал, которому подчинена энергетика рейд-мейда (объект демонстрируется в определенном экспо-пространстве в чистом виде) и композиция вещей в объектах и ассамбляжах, инсталляциях поп-арта и концептуалистов разного рода. Перформансы осуществляются, создаются на глазах у зрителя, с участием зрителя. Нет никакой грани между творцом и зрителем; смыслы, неутилитарное эстетическое пространство существуют «здесь и теперь» и только. Внимание неслучайно переносится на проблему дисконтинуальности, отсутствия перво-смысла, трансцендентального означаемого.

Отношение «человек в мире вещей» давно уже стало предметом пристального внимания критиков общества потребления, как и теоретиков по проблеме глобального отчуждения. Надо заметить, что, в принципе, левацкий пафос критики уже преодолен. Настало время исследования, как говорил Бодрийяр, «дискурса вещной среды»: языка красок, субстанций, объемов, пространства. Тем более в силу того, что конструктивизм как способ осознания культурных реалий пришел на смену эссенциализму. Остается загадкой современная «комбинаторная логика знаков», но только она позволит расшифровать и раскодировать зачарованный сегодняшний мир. В мире вещей, по мнению все того же Ж. Бодрийяра, «первично-телесные функции отступают перед функциями окультуренными», и потому стиль вещей скорее виртуально-подразумеваемый, нежели реально существующий. И в этом стиле легко угадать уже привычный для нас конструктивизм, подвижность, транзитивность: «универсальной транзитивностью форм наша техническая цивилизация пытается компенсировать исчезновение символических отношений».<sup>232</sup>

<sup>230</sup> Маркузе Г. Одномерный человек... С.93.

<sup>231</sup> Мысль П. Валери, цитируемая Г. Маркузе в «Одномерном человеке»... С.88.

<sup>232</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С.46.



Транзитивность видится современным критикам не только в корпусной мебели, в функциональной среде интерьера вообще, но и в вещном мире в целом.

Всюду воссоздается мир, «избавленный от предосудительных влечений и первичных функций, но зато наполненный социальными коннотациями комбинаторики и престижа».<sup>233</sup>

Мы специально так подробно остановились на феномене перформанса в самом широком смысле слова в художественно-живописной сфере, ибо она представляет поле борьбы философских и культурологических дискурсов, в том числе и феноменологически-герменевтического.

Причем результаты этой борьбы сказываются не только на художественном бытии. Они действительно воплощают, являются манифестацией новой культуры со-участия и общения. Они, в некотором смысле, закладывают новые основания репрезентации, даже, в более широком смысле, снимают инаковость Другого, не растворяя ее в тождественности моего Я.

Э. Левинас когда-то утверждал, что «радикальная запредельность индифферентной или враждебной человеку природы, трансцендентность бытия перерабатываются познанием в наличность, что означает как учет их реальности, так и их отдачу в компетенцию и в сферу действия человека. Настоящее время, внутри которого мыслит и действует человек, в свою очередь, перетолковывается как наличность, т. е., по сути, как изъятие из непроницаемости бытия, из тайн прошлого и будущего. Воспоминание и воображение трактуются как приведение скрытого в наличность, репрезентация, собирание и синхронизация событий в рамках закономерности и системы с их математическим выражением».<sup>234</sup>

Современные художественные практики расшатывают представление о бытии как наличности и репрезентации как зеркала.

«Наиболее характерный метод постмодернизма, – утверждает Майкл Бинемон, – это перформанс». Подобно тому, как современное общество состоит из людей, постоянно погруженных в свои роли, современное искусство состоит из различных видов манипуляций и игры.

Если модернисты видели искусство как нечто возвышающееся над временем, для постмодернистов искусство существует только в контексте времени. Модернисты, так же как традиционалисты, высоко ценили непреходящую сущность искусства. Постмодернисты делают ставку на мимолетность. Поэтому постмодернистское искусство крайне чувствительно к моде; его представители полностью осознают, что ничто в искусстве (как и во всем остальном) не вечно. Вместо непреходя-

<sup>233</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С.38.

<sup>234</sup> Levinas E. Determination philosophique de l'idée de cultur. Montreal, 1983. P.5.



щих артефактов постмодернисты создают эфемерное искусство, существующее лишь в определенный момент времени. Некоторые художники создают нечто только для того, чтобы тут же уничтожить, оставив лишь исторические документы о том, что когда-то это существовало. Другие современные художники отбрасывают объект вообще и изображают то, что они называют художественным актом.

В Нью-Йорке один мастер создал произведение искусства, которое, родясь, тут же само себя уничтожило. Кристо, исследуя в постмодернистическом духе грань между искусством и псевдоискусством, оборачивает исторические здания в ткань и сооружает тряпичные заборы вокруг лужаек. Он широко рекламирует свое шоу, затем опускает ткань – и произведения искусства как не бывало.

Нередко посетители современных галерей вместо картин видят на стенах машинописные страницы и фотоснимки, сделанные «Полароидом». Все это примеры «концептуального искусства». Художник выставляет «документацию» – письменное изображение своей идеи и, возможно, фотографии творческого процесса. Иногда произведение искусства просто перестает существовать. Один из художников на берегу выложил из гальки слово «МОРЕ», а затем сделал несколько снимков, запечатлевающих, как морские волны смывают гальку, разрушая его произведение искусства. Бывает, что произведения искусства нет вообще. Художник просто описывает свою «концепцию».

Значимость произведения искусства зачастую определяется не самим произведением, а дерзостью создателя. Например, Шерри Левин пересняла чьи-то знаменитые фотоснимки и выдала их за свои. Разумеется, они выглядели точно так же, как оригиналы известных фотографов. По словам одного критика, ее целью было «подвергнуть нападкам культ авторской личности». Она не только выразила постмодернистское презрение к личности и человеку как таковому, но и выступила против «капиталистических понятий собственности и права». Она приправила свой марксизм постмарксистским феминизмом, соединив «патриархальную концепцию авторства с мужской самонадеянностью». Другие бы назвали это плагиатом.

Пожалуй, наиболее ярким выражением постмодернизма в мире искусства является развитие искусства «перформанса». Пионером этого вида искусства был немецкий художник Йозеф Бойес. Вот как критик вполне серьезно описывает одну из типичных работ Бойеса: «В одном из ритуалов Бойеса, известном под названием “Жирный угол”, в угол помещался кусок жира, чаще всего маргарина, накрытый конусообразным пакетом. Смысл ритуала заключался в том, чтобы просто оставить жир расплываться и портиться в течение нескольких дней. Произведение состоит из жира, его медленного таяния и реакции зрителей».





Заметьте, что частью художественного произведения является реакция зрителя. Будь то отвращение, презрение или озадаченность – все это теперь часть искусства!

Кроме того, Бойес стал инициатором искусства «одноразового пользования» и искусства «репродуцирования», ставя свою подпись на самых обычных предметах и кусках бумаги. Такие действия подрывают устои традиционного искусства, бросая вызов музеям и коллекционерам, которые понимают произведения искусства как нечто уникальное в своем роде, ценные предметы искусства. Бойес подписал (и продал) некоторое количество промышленных товаров, тем самым подтвердив постмодернистский девиз, что «искусством может быть все что угодно». Это также нанесло удар по индивидуальности и статусу художника. Бойес отказался от всех существующих художественных условностей: стиля, техники, труда, творчества. Он сохранил одну и только одну художественную условность: тот факт, что художник подписывает (и продает) свои работы. Подписывая предметы, не сделанные им самим, Бойес тем самым разрушал роль художника.

Затем Бойес решил еще больше «слиться» со своими произведениями. «В другом своем ритуале Бойес вымазал лицо медом, золотой краской и попросил запереть его в музей, где он ходил взад и вперед сдохлым зайцем на руках и рассказывал ему о смысле выставленных там своих картин». В другой работе под названием «Я люблю Америку, и Америка любит меня» Бойеса завернули в войлок и посадили в самолет. По прилете в Нью-Йорк его, все еще завернутого в войлок, вынесли из самолета и доставили прямо в музей. Там его поместили в комнату с живым койотом, который, по его словам, символизировал американских индейцев и все другие «жертвы американского тоталитаризма». Художник, завернутый в войлок, отбивал койоту поклоны. Время от времени он расхаживал вокруг животного и трогал его палкой, а затем ложился на соломенную постель. Койот выглядел озадаченно.

Перформанс – это последний писк моды в художественном мире. Воспользовавшись помощью видеомониторов, рок-музыки и лазерной светотехники, художники отказались от необходимости изображать в своих произведениях какие-то объекты и просто занялись высвечиванием самих себя. Один такой шоумен, выступавший в Милуоки, начал нецензурно ругаться в адрес своей аудитории. Затем он проткнул себя рыболовными крючками и поранил себя лезвием бритвы. Так он изобразил страдания, которые приходится переносить артисту ради того, чтобы развлечь своих зрителей.

Карен Финли выражает свой феминизм следующим образом: она снимает платье, заливает желатин в бюстгальтер, вымазывается в шоколаде и усыпает все тело бобовыми побегами. Это представление было



устроено на деньги налогоплательщиков через Национальный фонд искусств, вокруг чего разгорелись немалые споры.

Действительная цель таких артистов – партизанская война в области культуры. Искусство заключается в том, чтобы вызвать шок, возмущение, заставить аудиторию чувствовать себя неуютно, а все остальное общество – враждебно. Свои выступления и производимый ими шок они рассматривают как подрывные политические акты. Авангардисты не только смеются над устоями – они бросают им вызов.

### **7.5. Дегуманизация искусства**

Несмотря на видимое самовосхваление художников перформанса, постмодернистское искусство целенаправленно нападает на гуманизм. Постмодернисты превозносят искусство, генерированное современной технологией. Массовое искусство обладает способностью дегуманизировать как художника, так и его работу. Энди Уорхол окрестил свою студию «фабрикой» и нанял персонал, чтобы переснимать фотографии Мэрилин Монро и других идолов поп-культуры. «Ну и что, что снимки не были уникальны, – говорил один критик, – какая разница, Уорхол сам сделал снимки или нет?» Согласно постмодернистскому мировоззрению, никакой разницы здесь нет.

Массовое воспроизводство якобы направлено на то, чтобы превратить искусство, являющееся привилегией богачей, в общенародное достояние. Массовая продукция Уорхола, отражающая запросы массовой культуры (звезды кино, реклама, потребительские товары), продвигает его популистские воззрения. (Разумеется, простые люди меньше всего оценили коробки Брилло и банки с супом Кэмпбелла, выпускаемые Уорхолом. Они полагали, что поскольку это искусство, то они могут получить все это в продуктовых магазинах. Однако его работы были стремительно раскуплены музеями и частными коллекционерами – теми, кого он так высмеивал.)

Одной из характеристик искусства Уорхола было то, что он ставил на один уровень тривиальное и сложное. Его фотоснимки таких знаменитостей, как Элвис, Лиз Тейлор, Джеки Кеннеди, были, по сути дела, иконами светских святых. Наряду с печатными снимками кинозвезд и потребительских товаров «фабрика» Уорхола начала выпускать снимки с изображениями электрического стула и автомобильных аварий. С помощью шелкографии Уорхол изображал отвратительнейшие сцены: изуродованные в автомобильных катастрофах тела; человека, посаженного на телефонный столб, как на кол. Все эти ужасающие образы он оформлял в том же стиле, что и яркие, красочные снимки звезд поп-культуры. Таким образом, трагическое и тривиальное оказалось



сведено на один банальный уровень. Уорхол отмечал, что повторные тиражи тех же самых отвратительных сцен теряют свое шоковое воздействие. Подобно тому, как телевидение и кино приучают нас к насилию, Уорхол намеренно воспитывал в людях черствость. Для Уорхола, других постмодернистов человеческая личность – нечто такое, от чего следует освободиться; человека со всеми его несовершенствами и бедами следует избегать. «Энди стремился исключить человека из своего искусства, – рассказывал один из его приятелей, – и для этой цели ему приходилось прибегать к помощи шелкографии, трафарета и других видов автоматического воспроизведения. Но все же Искусство всегда находило лазейку, чтобы проникнуть в его работы. Мазок здесь, плохая шелкография там, неудачная обрезка. Энди всегда стремился избегать мазков. Лессировка – явление человеческое».

И в своей личной жизни Уорхол отвергал индивидуальность – он всегда старался выглядеть нарочито безвкусно. Парадоксально то, что, делая это, он стал знаменитостью. «Его сущностью был вакуум, пустота, – вспоминает один его почитатель, – он никогда, в отличие от других художников, не делал весомых заявлений относительно своего искусства и, видимо, всегда разговаривал лишь на тривиальные темы. Он никогда ничто не осуждал и находил любые формы человеческого поведения завораживающими». Как объяснял сам Уорхол: «Я так рисую, потому что хочу быть машиной».

Массовая репродукция имеет еще одно последствие: коммерциализацию искусства. Уорхол был баснословно богат; среднему авангардисту, честно корпящему на своем чердаке, такое богатство и не снилось. Отвергнув саму концепцию честного искусства, художник мог одновременно делать политически корректные заявления и зарабатывать много денег. Во всем мире насчитывается только семнадцать произведений Леонардо да Винчи. Но в любом музее вы найдете «оригинал» Энди Уорхола.

Идеал технологической репродукции и его антигуманистический эффект имеет куда более глубокие корни, чем причудливость мира искусства. Уорхол, к примеру, мог печатать свои цветные снимки только при помощи новой печатной технологии. Впоследствии он вообще отказался от кисти в пользу фотопленки. Новая технологическая среда глубоко влияет на мир искусства. Репродукционные средства информации – фотография, видео, звукозапись и телевидение – становятся доминирующими формами искусства.

Постмодернисты превозносят рок-музыку за ее «глобальное объединяющее действие и влияние, которое, с одной стороны, сопровождается терпимостью, а с другой – продвижением идеалов плюрализма стиля, средств массовой информации и этнического самоопределения».



Рок-музыка с ее афро-американскими корнями и мировой популярностью – явление мультикультурное. Она не только терпима, но проповедует моральную распушенность и несет отголосок бунта против власти. Новые стили возникают постоянно, однако прежние стили отнюдь не забываются и продолжают свою жизнь на «старых» радиостанциях. Электронные виды искусства, по мнению одного критика, исключительно современны, они больше связаны с постмодерном, чем все, что появлялось раньше.

И рок-музыка подпадает под канон постмодернистского искусства, будучи зависимой от технологии воспроизведения и исполнения. Настоящее искусство мультимедиа – рок-музыка, грохочущая в магнитофонах, радио и MTV. Но есть еще и рок-концерт. Как заметил один критик, рок-концерт не будет удачным, пока группа не сделала записи хотя бы нескольких хитов. Живой концерт захватывает тем, что можно в личном присутствии музыкантов слушать песни, которые ты слышал ранее по радио и телевидению. Поразительно, что современные рок-концерты задействуют мощные видео-экраны, чтобы поклонники могли видеть живое исполнение на экране телевизоров! Таким образом, реальность и репродукция в постмодернистическом мире безнадежно перепутаны. (Эта путаница еще более усугубляется, когда музыканты «поют» под фонограмму или когда сам концерт становится альбомом, представляющим странный парадокс «живых записей».)

Новая технология ставит крест на традиционном понимании авторства. Кинофильм, к примеру, является совместным творением сценариста, продюсера, актеров, оператора и т. д. Копировальные устройства разносят законы об авторских правах в пух и прах. Видеокамеры, магнитофоны и компакт-диски позволяют потребителю воспроизводить фильмы, телевизионные шоу и музыку по своему усмотрению. В результате того, что законные производители существуют бок о бок с «пиратами», авторы, в сущности, уже едва владеют своими произведениями. Это массовое воспроизводство дегуманизирует художника, произведение искусства и культуру вообще.

Некоторые открыто осуждают дегуманизацию, другие приемлют ее. Некоторые постмодернисты, такие, как Уорхол, проповедуют полную открытость массовой культуре. Они не имеют никаких убеждений и, как сказано об Уорхолье, «ничего не осуждают». Другие постмодернисты – яростные политики. Их цель – подорвать существующие властные структуры. Между тем оба лагеря сводят роль художника к нулю и высмеивают мнение, что существование искусства возвышает общество.





### 7.6. Политики от искусства

Это удивительно, но именно деятели искусства относятся к искусству наиболее деструктивно. Одной из причин этого является «герменевтика подозрения», вера в то, что все культурно значимые утверждения, в сущности, являются масками власти и тирании. Постмодернистские критики говорят о «мифе художника», исходя из той незыблемой посылки, что все деятели искусства, особенно имеющие общественное признание, по сути дела, пассивно играют роль передатчиков тех идей, которые выгодны правящей элите. Шекспир – это оплот патриархального уклада, Микеланджело – пропагандист Медичей и Католической церкви, импрессионисты предлагают ленивому среднему классу мягкую форму обособления. Все это должно внушать деятелям искусства чувство презрения к себе.

В то время как Уорхол и его последователи радостно распахивают объятия коммерциализации, многие постмарксисты с тревогой взирают на это «отоваривание», превращение искусства в еще один товар широкого потребления. Они чувствуют себя виноватыми в том, что их работы субсидируют «многонациональные корпорации», спонсирующие также музеи и делающие состояния коллекционерам произведений искусства. Художники определенно нуждаются в деньгах, но вместе с тем они хотят сохранить политическую корректность.

Это им удастся отчасти посредством иронии. Художники могут вполне осознанно играть в общественные игры, в то же самое время посмеиваясь над ними. Как сказал один критик: «Если искусство должно постоянно защищать себя от угрозы подобного “отоваривания” галереями, театрами, телевидением и университетами, то логическим следствием такого отношения будет отказ от того, чтобы называться искусством вообще». Этим вызывающим отказом вполне объясняются многие странные образцы современного искусства: беспорядочная мазня красками, пустые рамки, сцены насилия и бедствий, изображение того, как художник освобождает свой кишечник. Деконструкция искусства имеет место тогда, когда искусство отрекается от искусства – когда творческий мир бунтует против самого себя.

Постмарксистские критики уважают подрывное искусство, произведения, порожденные угнетенным классом. Поэтому многие постмодернистские художники находят свою идентичность как члены каких-либо угнетенных групп (женщин, расовых меньшинств, гомосексуалистов, жертв насилия над детьми; некоторые рассматривают деятелей искусства как угнетенное меньшинство). Эти художники используют политические программы подобных групп для придания формы своему творчеству. Когда традиционные творческие ценности, такие, как форма



и красота, предаются забвению, искусство сводится исключительно к политике. Искусство становится пропагандой. (В 1993 г. к выставке Нью-Йоркского музея американского искусства Уитни, организующейся раз в два года, был выпущен видеоролик с избиением Родни Кинга, «грязная карикатурная картина, сокрушающая мужское господство», а также с различными изображениями, превозносящими гомосексуализм и оплакивающими жертвы СПИДа. Посетителям выставки при входе выдавались нагрудные значки с надписью: «Не представляю себе, как можно хотеть быть белым».)

Постмодернистов действительно заботят внеэстетические вопросы, однако их внимание направлено не на мораль (что означало бы реформу на основе объективных этических принципов) и не на философию (которая искала бы понимания всех этих вопросов). Их целью является политика. Все моральные и философские вопросы сведены к вопросам власти и угнетения, на что художники, как правило, отвечают не рациональным исследованием, а безудержной яростью.

Политическое искусство постмодернизма в основном состоит из сатиры и разнообразных форм выражения протеста. Предметы искусства, согласно посылам социального конструктивизма и групповой идентичности, превращаются в социальные стереотипы. Все это, в соответствии с постмодернистской мифологией, становится в один ряд с секуляризованными демонами (богатые белые мужчины; международные корпорации; невзрачный средний класс) и святыми (женщины, гомосексуалисты, бедные, расовые меньшинства и все другие жертвы, не исключая страдающих художников). Художники отвечают власти своими собственными политическими играми с целью шокировать и унижить своих буржуазных зрителей.

Художники, будучи обращены исключительно к аудитории, стремятся всячески спровоцировать зрителя. Многие художники сегодня думают не столько об эстетике или красоте, сколько о риторике, возможности манипулировать аудиторией и достигать желаемой реакции. Когда Андре Серрано опустил распятие в свою мочу, шок и общественный скандал были именно тем, чего он ожидал.

Постмодернисты действуют по принципу бунта против авторитетов. Это касается не только объективных авторитетов (Бога, родителей или государства), но также авторитета текста (у которого нет характерного смысла) и авторитета художника (поскольку слово «авторитет» происходит от слова «автор»). Это принижение роли художника преследует политические цели. «Преуменьшение роли “производителя культуры”, – говорит Дэвид Харвей, – дает возможность для общенародного участия и демократического определения культурных ценностей. Все это достигается ценой некоторой непоследовательности или,



что еще более проблематично, ценой излишней открытости общества манипуляциям массового рынка». «Производитель культуры», т. е. художник или автор, должен умяться, с тем чтобы массы могли расти. Согласно этой теории роль художника состоит в том, чтобы поставлять на рынок сырье, которое может перерабатываться потребителем как ему угодно.

Освободительное движение в искусстве нашло свое отражение в драматургической теории Бернарда Дорта о манипуляции толпой. По его убеждению, продюсер – воплощение тоталитарного режима, который «не только захватил власть над всеми работниками театра, но оставил их беспомощными и бессильными, по сути дела превратив их в рабов». Большинство людей не думают о Бродвее или о Голливуде как о потогонной системе, и уж конечно, о них не думают как о хлопковых плантациях старого Юга.

Постмодернистские постановщики восстают даже против авторитета автора («Какое право имеет сценарист указывать мне, что делать?»). Вместо этого пьесы должны ставиться в соавторстве. Все друг с другом сотрудничают. Постмодернисты также бунтуют против авторитета текста («Почему я должен следовать сценарию?»). Вместо того чтобы запоминать текст, актеры импровизируют.

В конечном счете пьеса должна стать достоянием зрителей. Драматурги ставят различные эксперименты относительно того, как включить аудиторию в процесс сотрудничества. Один из наиболее отвратительных способов был принят в «обеденных театрах», регулярно транслируемых по всей стране, где, для того чтобы разгадать интригу, зрителям предлагается решить голосованием, кто «это сделал». Затем пьеса кончается так, как решили зрители. Все это, разумеется, лишает сюжет смысла, лишает любую информацию ценности и полностью разрушает интеллектуальную загадку, заложенную творцом. Но так или иначе аудитория «получает полномочия». Еще один пример – новая технология «интерактивного» развлечения, когда просматриваемый фильм периодически останавливается и аудитории предлагается нажатием кнопки решить, что будет происходить дальше.

«Там, где [модернистский] идеал цельного произведения искусства концентрировался на личности автора-продюсера, – замечает Коннор, – постмодернистский театр разрушает эту целостность. Сокрушив авторитет единого автора, постмодернизм воплощает свой идеал соавторства». Все, что истинно для драматургии, в равной степени относится и к остальному искусству. Новая модернистская критика предполагала наличие внутренней цельности произведения и выявляла, как все его части сочетаются друг с другом, образуя единое целое. Постмодернистская критика предполагает отсутствие единства, фиксируя внимание на



стилистическом и тематическом многообразии, вскрывая лингвистические и идеологические противоречия произведения. Постмодернистские художники и артисты, помня об этом, создают произведения, намеренно лишенные единства: романы, содержащие разноплановые и несовместимые точки зрения; картины, написанные в несовместимых стилях; документальную аргументацию, которая неловко противоречит сама себе.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. В чём причины неоднозначного толкования модернизма?
2. Какой из теоретических подходов к модернизму представляется вам наиболее убедительным?
3. Модернизм в культуре и модернизация социальности: как взаимосвязаны эти процессы?
4. Является ли авангардизм частью модернизма?
5. В чём заключаются причины возникновения постмодернизма?
6. Какие особенности русского постмодернизма вы можете выделить?





## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – С. 233–287.
2. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – С. 185–300.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
4. Белый А. Сирий ученого варварства. – Берлин: Скифы, 1922. – 24 с.
5. Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. – СПб., 1907. – 150 с.
6. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 604 с.
7. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Наука, 1970. – 480 с.
8. Верлен П. Лирика. – М.: Худ. лит., 1969. – 191 с.
9. Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Наука, 1994. – 300 с.
10. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. – М.: Наука, 1973. – 592 с.
11. Гегель Г. Эстетика. В 4 т. – М.: Искусство, 1968–1973.
12. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. – М.: Мысль, 1989. – 765 с.
13. Дмитриева Н. К., Моисеева А. П. Бердяев Н. – философ свободного духа. – М.: Мысль 1997. – 224 с.
14. Древнерусское искусство: проблемы и атрибуции. – М.: Наука, 1977. – 462 с.
15. Древнерусское искусство: зарубежные связи. – М.: Наука, 1975. – 448 с.
16. Иванов В. И. Борозды и межи. – М., 1916.
17. Иванов В. И. По звездам. – СПб.: Оры, 1909. – 438 с.
18. Иванов В. И. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 1–4. – Брюссель, 1971 – 1979.
19. Иванов В. И., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. – М. – Берлин: Огоньки, 1922. – 65 с.
20. История культуры России. – М.: Знание, 1993. – 223 с.
21. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
22. Кассирер Э. Философия символических форм в 3 т. – Т. 1–3. – М. – СПб.: Университетская книга, 2002.
23. Кизилев Ю. А. Земли и народы России в XIII–XV вв. – М.: Высш. шк., 1984. – 160 с.
24. Кондаков П. В. Введение в историю русской культуры. – М.: Наука, 1995. – 378 с.
25. Ключевский В. О. Краткое пособие по русской истории. – М.: Рассвет, 1992. – 192 с.



26. Колодий Н. А. Дискурс понимающей культурфилософии как современный дискурс постнеклассической философии. – Томск.: Дельтаплан, 2002. – 236 с.
27. Лихачев Д. С. Русское искусство от древности до авангарда. – М.: 1993. – 203 с.
28. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.
29. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
30. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Agmarginem, 1988. – 130 с.
31. Нордау М. Вырождение. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
32. Постмодернизм. Энциклопедия. Интерпрессервис. Книжный дом. – Минск., 2001. – 1030 с.
33. Пустарников В. Ф. Проблема познания в философской мысли Киевской Руси // Становление философской мысли в Киевской Руси. – М., 1984. – 231 с.
34. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – 496 с.
35. Россия. Энциклопедический словарь. – Л.: Лениздат, 1991. – 874 с.
36. Руднев В. Словарь культуры XX в. – М.: Искусство, 2000. – 324 с.
37. Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. – М.: Наука, 1993. – 592 с.
38. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – 604 с.
39. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии. – Ереван: Изд-во АН Армении, 1980. – 266 с.
40. Сперанский М. Н. Из истории отреченных книг. – СПб., 1908. 209 с.
41. Степун Ф. Вячеслав Иванов // Встречи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 141–159.
42. Татищев В.Н. Разговор двух приятелей о пользе наук и училищ. – СПб., 1733. – 109 с.
43. Тихонравов Н. С. Отреченные книги Древней Руси // Соч. – М., 1898. – Т.1. – 432 с.
44. Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. – Т. 1–4. – М.: Мысль, 1994–1999.
45. Энциклопедия символизма / Кассу Ж., Брюнель П., Клодон Ф. и др. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
46. Эткинд Е. Лирика Поля Верлена // Верлен П. Лирика. – М.: Худ. лит., 1969. – С. 5–23.
47. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 286 с.
48. Eco U. Semiotics and the philosophy of language. – Bloomington: Indiana Press, 1983. – 242 p.
49. Elias N. The symbol theory // Theory, culture and society. – Cleveland, 1989. – V. 6, № 2, 3, 4.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. ДРЕВНЯЯ РУСЬ – МЕСТО ВСТРЕЧИ ЦИВИЛИЗАЦИЙ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ .....</b>	<b>5</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>15</b>
<b>Глава 2. ПРАВСТВЕННО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Древнерусская литература как духовное учительство.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2. Русская публицистика XVI в. как отражение основных         проблем развития Руси .....</b>	<b>30</b>
<b>2.3. Сатира XVII в. и становление национальной         русской литературы .....</b>	<b>34</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>41</b>
<b>Глава 3. ТРАДИЦИИ РАЗВИТИЯ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1. Философское знание в древнерусской культуре.....</b>	<b>42</b>
<b>3.2. Философские воззрения членов «ученой дружины» Петра I.....</b>	<b>52</b>
<b>3.3. Философия Просвещения второй половины XVIII в. ....</b>	<b>56</b>
<b>3.4. Западники и славянофилы в русской философии. ....</b>	<b>60</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>82</b>
<b>Глава 4. РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.....</b>	<b>83</b>
<b>4.1. В поисках нового идеала: богочеловечество.....</b>	<b>83</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>92</b>
<b>Глава 5. ИДЕЯ СИМВОЛА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ).....</b>	<b>93</b>
<b>5.1. Сущность русского символизма.....</b>	<b>93</b>
<b>5.2. Теория символизма Вячеслава Иванова .....</b>	<b>97</b>
<b>5.3. Символ и французская поэзия.....</b>	<b>100</b>
<b>5.4. Исторические задачи символизма .....</b>	<b>107</b>
<b>5.5. Идея единства в творчестве Вячеслава Иванова.....</b>	<b>122</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>134</b>
<b>Глава 6. ТЕОРИЯ СИМВОЛА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ XX ВЕКА.....</b>	<b>135</b>
<b>6.1. Типы символов .....</b>	<b>135</b>
<b>6.2. Общее понятие символов.....</b>	<b>145</b>
6.2.1. Символ как знак .....	145
6.2.2. Символы и другие знаки. Становление символов .....	147
6.2.3. Одухотворенность символа.....	151
6.2.4. Условность символа.....	153
6.2.5. Многозначность и суггестия символа. Итоговое определение.....	155
<b>6.3. Символы мышления и символы Духа .....</b>	<b>158</b>
<b>Контрольные вопросы и задания.....</b>	<b>160</b>



<b>Глава 7. МОДЕРНИЗМ, АВАНГАРДИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ .....</b>	<b>161</b>
<b>7.1. Модернизм в культуре.....</b>	<b>161</b>
<b>7.2. Авангардизм и модернизм .....</b>	<b>172</b>
<b>7.3. Постмодернизм и его вариации .....</b>	<b>177</b>
<b>7.4. Искусство постмодернизма. Игра с условностями:         искусство и перформанс .....</b>	<b>194</b>
<b>7.5. Дегуманизация искусства .....</b>	<b>214</b>
<b>7.6. Политики от искусства.....</b>	<b>217</b>
<b>Контрольные вопросы и задания .....</b>	<b>220</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>221</b>

Учебное издание

МОИСЕЕВА Агнесса Петровна  
СЫЧЕВА Светлана Георгиевна  
КОЛОДИЙ Наталья Андреевна

## **КУЛЬТУРОЛОГИЯ. РОССИЯ – ЗАПАД**

Учебное пособие

Научный редактор  
доктор философских наук, профессор *А.П. Моисеева*  
Редактор *Н.Т. Синельникова*  
Верстка *Л.А. Егорова*


**Отпечатано в Издательстве ТПУ в полном соответствии  
С качеством предоставленного оригинал-макета**

Подписано к печати                      Формат 60×84/16.  
Бумага «Снегурочка». Печать Хегох.  
Усл. печ. л. 13,02.. Уч.-изд. л. 12,79.  
Заказ                      . Тираж                      экз.



Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет  
Система менеджмента качества  
Издательства Томского политехнического университета сертифицирована  
NATIONAL QUALITY ASSURANCE по стандарту BS EN ISO 9001:2008



**ИЗДАТЕЛЬСТВО**  **ТПУ.** 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30.  
Тел./факс: 8(3822)56-35-35, [www.tpu.ru](http://www.tpu.ru)