

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

1 (76)
2016

МОСКВА
2016

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «Теория и история культуры»
Центр гуманитарных научно-информационных
исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
И.Л. Галинская – доктор филологических наук, зам. председателя,
Г.В. Хлебников – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

И.Л. Галинская – доктор филологических наук, главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* – кандидат
философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *И.И. Ремезова* – кандидат
философских наук

Ответственный редактор-составитель выпуска –
кандидат философских наук *С.Я. Левит*

Редактор – кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*

Ответственный за выпуск – *Т.Н. Гончарова*

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М., 2016. – (Сер.: Теория и ис-
тория культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). –
№ 1 (76) / Ред.-сост. вып. *С.Я. Левит*. – 234 с.

В издании рассматривается комплекс следующих проблем: теоретические про-
блемы культурологии, философия культуры, герменевтика западная и герменев-
тика русская, герменевтика и мифотворчество, философские течения в русской
поэзии, кризис гуманизма, морфология современной культуры, «японский на-
ционализм» как культурологическая проблема, миф и бессознательное в эстети-
ке Р. Вагнера, лексикон культурологии, к истории понятия «рецепция».

Different cultural problems are considered in this issue, such as: theoretical problems
of culturology; philosophy of culture, dialogue of cultures, history of ideas. Acquaint-
ance with ideas of culturologists is the main precondition of further consideration of the
great mystery – man and his culture. This issue addressed to specialist in the field of
culturology, philosophy, history of culture, cultural and social anthropology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ISSN 2073-5588

УДК 008
ББК 71.0
ИНИОН РАН, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

<i>Е.Л. Скворцова.</i> «Японский национализм» как культурологическая проблема	4
<i>И. Эйгес.</i> В.А. Жуковский	23
Комментарии. Составитель <i>С.Я. Левит</i>	54
<i>Д.С. Мережковский.</i> А.Н. Майков	76
Комментарии. Составитель <i>С.Я. Левит</i>	95

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.К. Бонецкая.</i> Д.С. Мережковский: Герменевтика и экзегетика. Кто он – Мережковский?	100
<i>Арам Асоян.</i> Вяч. Иванов – публицист и философ культуры	134
<i>М.Н. Лобанова.</i> Миф и бессознательное в эстетике Р. Вагнера ..	165

ПИСЬМЕНА ВРЕМЕНИ

<i>Мария Оссовская.</i> Вопрос о существовании общепризнанных нравственных норм (Перевод с польского К. Душенко)	183
--	-----

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>В.Л. Махлин.</i> Что такое «рецепция» (к истории понятия)	208
--	-----

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

Е.Л. Скворцова

«ЯПОНСКИЙ НАЦИОНАЛИЗМ» КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Тема японского национализма имеет давнюю историю, считается, что ее истоки восходят к трудам мыслителей – «почвенников» XVIII в., принадлежавших к так называемой школе *кокугакуха* (Школа национальной науки). Тогда на повестке дня встал вопрос определения фундаментальных основ японской культуры. Такими основами были признаны, во-первых, культ местных богов во главе с *Аматэрасу омиками* (Озаряющей небо солнечной богиней), от которой якобы произошла самая древняя, а потому и самая истинная, династия верховных правителей Японии – императоров *тэнно*. А во-вторых, принцип эмоционального отклика *моно-но аварэ*, якобы связывающий воедино всех жителей прекрасных японских островов¹.

Следующий всплеск острого интереса к японской национальной специфике отмечается во второй половине XIX в., когда после 250-летней политики изоляции, проводившейся правящим кланом Токугава (1603–1867), Япония оказалась лицом к лицу с превосходящей в военном и техническом отношении мощью западной цивилизации. Чтобы избежать колониального порабощения, страна

¹ См.: Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество. – М.: Наука, 1988; Григорьева Т.П. Япония. Путь сердца. – М.: Новый Акрополь, 2008. – С. 92–94; 153–154; Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (*Югэн и аварэ*). – Токио: Иванами семэн, 1973. – С. 103–191.

взяла курс на ускоренную модернизацию. Японское общественное мнение разделилось, с одной стороны, на «цивилизаторов и просветителей», стремящихся как можно скорее превратить Японию в подобие Америки или Германии, а японцев – в европейцев; а с другой – на сторонников «изгнания волосатых варваров», желавших вернуть порядки «старой доброй Японии». Впрочем, и те и другие не сомневались в насущной необходимости скорейшего достижения военного и технологического паритета с западными державами¹. Дискуссии о дальнейшем пути японской культуры были острыми. Самим японцам надо было определить для себя, кто они такие – отсталые, темные, некультурные варвары или честные, красивые и правдивые носители высших этических и эстетических ценностей. Если в конце XIX в. преобладали самокритические настроения, то позже, в эпоху Тайсё (1911–1925), на волне успехов модернизации, победы в Русско-японской войне и обиды за непризнание равенства японцев в Лиге Наций произошел так называемый мировоззренческий поворот к исконным ценностям.

Этот «поворот» завершился в 1930–1940 гг. безусловной победой национал-шовинистических настроений. В те годы любая критика в адрес милитаристской политики властей, императорского дома или синтоистского культа, обожествлявшего императора *тэнно*, так же, как и сравнение культуры Японии с культурой Запада в пользу последней, могли закончиться тюрьмой. Поражение Японии в войне вызвало волну самокритики и саморазоблачений. В послевоенное время ряд качеств японской культуры, которыми ранее было принято гордиться, стал подвергаться осуждению².

¹ См.: *Мещеряков А.Н.* Император Мэйдзи и его Япония. – М.: Наталис, 2006; *Чугров С.В.* Япония в поисках новой идентичности. – М.: Восточная литература, 2010.

² См.: *Mariyama M.* Theory and Psychology of Ultra-Nationalism // *Thought and Behavior in Modern Japanese Politics* / Ed. Iv. Morris. – London, 1963; *Аида Юдзи.* Нихон-но фудо то бунка (Климат и культура Японии). – Токио: Кадокава сетэн, 1972. – С. 221–228; *Сиратори Тосио.* Новое пробуждение Японии. – М.: АИРО–XXI, 2008; *Minami Hiroshi.* Psychology of Japan People. – Tokyo: Univ. of Tokyo Press, 1971. – P. 20–31.

Новый и самый большой всплеск интереса японцев к специфике своей культуры возник после успехов в модернизации в 1960–1970 гг. Тогда появился целый поток публикаций, посвященных национальной идентичности, а на радио и телевидении шли горячие дискуссии по этой проблематике. Темы обсуждений были самыми разнообразными: затрагивались вопросы экономики и политики, истории и социологии, литературы и языка, искусства и антропологии, психологии и даже физиологии. Однако уровень дискуссий был недостаточно высоким, что признавалось многими специалистами¹.

В самом конце XX в. на Западе и в Японии прошли две значимые конференции по проблеме культурной идентичности японцев: одна в США – «Japanese Identity» (Денвер, 1995), другая в Японии – «Нихон бунка» (Киото, 1996), по проблеме культурной идентичности. В итоге участники обсуждения пришли к выводу о необходимости подвести черту под более чем столетней историей вопроса и взять «тайм-аут», чтобы наметить пути дальнейших исследований, основанных на более адекватной методологии.

Полемика, звучавшая в ходе этих конференций, была весьма острой. Главная линия конфронтации прошла между теми, кто расценивает тематику и методы основного массива литературы, посвященной японской идентичности, как антинаучный этноарциссизм с креном в национализм (Бэфу Харуми), и сторонниками герменевтического и системного подхода (Сугияма-Лебра Такиэ, Хамагути Эсюн). Остановимся на главных пунктах данной дискуссии подробнее.

Позицию сторонников жесткого неприятия любых концепций японской идентичности как националистических наиболее отчетливо выразил П. Дейл, который усмотрел в них «совокупность этноцентрических самоопределений, полностью исчерпавших себя в более ранних формах националистического, а зачастую – фашистского крыла европейской интеллектуальной истории»². В то же время профессор Гавайского университета Сугияма-Лебра высту-

¹ См.: Чугров С.В. Япония в поисках новой идентичности. – М.: Восточная литература, 2010. – С. 63–65.

² Dale P. The Myth of Japanese Uniqueness. – London, 1988. – P. 215.

пила с критикой «конфронтационного» подхода к японской культуре; она выявила три его особенности, показав одновременно, что именно в них заключается его слабость: так, (1) позиция якобы «независимого наблюдателя» является односторонней, необъективной: она зависит от его (наблюдателя) субъективных целей и задач; (2) дихотомический подход, подразумевающий рассмотрение реалий культуры с позиции «или – или» (например, индивидуализм / группизм, рационализм / интуитивизм и т.п.), упрощает существо дела; (3) трактовка любой теории, нацеленной на выявление специфики национальной культуры как стремления к гегемонизму и шовинизму – в последние десятилетия XX в. это стало модным трендом – и вовсе не выдерживает критики. Теории японской культуры связываются напрямую или косвенно с империализмом и национализмом. Политическая и идеологическая трактовка самобытности – это худшие проявления постколониализма и ориентализма¹.

Сугияма критикует позиции П. Дейла и М. Миллера², выносящих свои оценочные суждения, следуя собственным установкам, которые они считают абсолютно правильными³. В работах японских ученых эти западные авторы видят проявление шовинизма там, где подчеркивается, к примеру, специфика природной среды, в условиях которой формировалась национальная японская культура, или специфика японских этических идеалов долга и искренности. В частности, Дейл совершенно справедливо указывает, что поиски национальной специфики завели правящие милитаристские круги Японии в 30–40-е годы в ситуацию извлечения из пыльных сундуков истории в качестве эмоциональных пропагандистских образов концепции «священного тела государства» (ко-

¹ Сугияма-Рибура Такиэ. Нихон бунка-но ронри то нингэнкан (Логика и понимание сущности человека в японской культуре) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: действительно иная?). – Токио: Нихон хосо сюппан кекай (NHK books), 1996. – С. 35–39; 216–246.

² См.: Dale P. Op. cit.; Miller M. Japan's Modern Myth. – New York; Tokyo, 1981.

³ Sugiyama-Lebra T. The Japanese Self in Cultural Logic. – Honolulu, 2004. – P. 276–278.

кутай) и «национальной сущности» (кокусуй)¹. На их основании Министерством образования в 1937 г. был скомпилирован один из основных текстов японского милитаризма – «Кокутай-но хонги»² (*Сущность государственного тела*) – с целью внушить японцам идею «провести операцию самоотжествления прежде всего через переживание слиянности со своим императором»³. Это был обязательный документ прежде всего для чиновников всех уровней, занимавшихся наглядной агитацией и пропагандой: рекламой, кинопродукцией, радиопередачами, газетными и журнальными публикациями и т.д.

Что касается националистической пропаганды, резко усилившейся в период военных действий, то американский военный историк Дж. Дауэр, автор подробнейших исследований Тихоокеанской войны и ее идеологического и пропагандистского сопровождения с обеих воюющих сторон⁴, утверждал, что дегуманизация врага (а это – работа главным образом пропагандистской машины, создающей эмоциональный образ угрожающего твоему дому нелюдя) была главной задачей пропаганды: «Чтобы понять, как именно расизм определял поведение во время Азиатской войны, следует выйти за рамки письменных документов и рапортов с фронтов, на которые главным образом опираются историки, и привлечь такие материалы, как песни, кинофильмы, мультфильмы и огромное количество популярной литературы того времени. Но помимо всего

¹ Dale P. Op. cit. – P. 49.

² Автором первоначального варианта концепции «кокутай» считается Аидзава Сэйсисай (1782–1863), представитель конфуцианской школы Мито, использовавший этот термин для обозначения японской формы теократии, воплощенной в вечной императорской династии, ведущей начало от богини солнца Аматэрасу. В «Новой теории» (*Синрон*, 1825) он ратовал за возвращение реальной власти императору, являвшемуся главным синтоистским жрецом страны. Воскресший из океана забвения документ 1937 г. был «составлен в лучших традициях текстов такого рода: напыщенно, тавтологично, с прямым и скрытым цитированием древних китайских и японских источников» (*Меццержаков А.Н.* Цит. соч. – С. 251).

³ Там же. – С. 254.

⁴ Dower J. Ambracing Defeat. Japan in the Wake of World War II. – New York: Norton, 1986.

этого, перед нами стоит проблема объяснить, как презрение и ненависть могли распространиться так легко»¹. Самый главный элемент в националистической пропаганде, считает он, – эмоциональный. Такой элемент являлся продуктом политтехнологий, работавших повсеместно, не только в Японии, фашистской Германии или в СССР, но и в США, подвергавших даже своих граждан расовой сегрегации во время войны. Америка «продемонстрировала грубые предрассудки, воспламенялась расовой гордыней, предубеждениями и многоаспектным гневом»², который «облегчал принятие решений, делавших мишенью массированных атак мирное население, будь то обычное или ядерное оружие»³. Пропагандистские машины Японии и Америки не отставали друг от друга в навешивании на противника ярлыка «зверья».

Таким образом, Дейл критикует теории японской идентичности за «псевдонаучность» и «гипостазирование», т.е. приписывание сугубо ментальным конструкциям статуса реальности⁴. В то

¹ Dower J. Op. cit. – P. X.

² Ibid. – P. 4.

³ Ibid. – P. 11.

⁴ Теория культуры тем не менее считает реальными все те вещи, существование которых отрицает Дейл. Выдающийся американский антрополог Л.А. Уайт (1900–1975) рассуждает по этому поводу, приводя пример с математическими абстракциями, онтологический статус которых не определен, но культурный статус – реален: «Следующие предложения, хотя на первый взгляд противоположны друг другу, все же одинаково верны: 1) “математические истины имеют существование и действительность, независимые от человеческого ума”, и 2) “математические истины не имеют существования или действительности отдельно от человеческого ума” (...) Математические истины существуют в культурной традиции, в которую, едва родившись, включается индивид, и, таким образом, поступают в его сознание извне». То же – со сказочными и мифологическими персонажами, с понятиями, существующими в данной культурной традиции. «Нас интересует не вопрос “реальны ли эти вещи?”, а вопрос “где место их реальности?”» [Уайт Л.А. Место математической реальности // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 191]. К примеру, нелепо отрицать тот факт, что такие отвлеченные по-

же время сам он грешит подменой понятий: так, термин *миндзокутэки* – «народный», «национальный» он трактует как «расовый»¹, называет эстетическую категорию *моно-но аварэ* (очарование вещей) «ключевым понятием в культурной идеологии японского национализма»², а суждения теоретиков японской идентичности о специфике японской культуры называет «одержимостью»³. Более того, научно-теоретические изыскания по определению японской идентичности он считает более опасной формой национализма, чем открытая пропаганда шовинизма в Японии 1930–1940 гг.⁴ Нельзя не согласиться с проф. Сугиямой, что такой упрощенческий и тенденциозный подход к теориям японской культурной идентичности должен остаться в прошлом.

Зачастую «виновниками» неадекватных суждений в данном случае выступают приверженцы дихотомического подхода в культурологической компаративистике. Для наглядности проиллюстрируем дихотомический подход таблицей, которую опубликовал отечественный ученый М.Н. Корнилов, подробно исследовавший содержание и методологию теорий специфики японской культуры⁵:

Западная культура	Японская культура
Объективная	Субъективная
Аналитическая	Синтетическая
Логическая	Нелогическая
Противоречивая	Непротиворечивая
Точная	Неопределенная
Личная	Безличная
Дальновидная	Недальновидная

нятия, как «моно-но аварэ», «амаэ» и даже «кокутай», несомненно, обладают в японской культуре по-настоящему реальным статусом.

¹ Dale P. Op. cit. – P. 21.

² Ibid. – P. 23.

³ Ibid. – P. 67.

⁴ Ibid. – P. 17.

⁵ Корнилов М.Н. О типологии японской культуры (японская культура в теориях «Нихондзин-рон» и «Нихон бунка-рон») // Япония: Культура и общество в эпоху НТР. – М.: Наука, 1985. – С. 25.

Общественно мыслящая	Фракционно мыслящая
Предпочитающая контракт	Предпочитающая нечеткое соглашение
Уважающая частный мир человека	Вторгающаяся в частный мир
Пастушеская (по происхождению)	Земледельческая (по происхождению)
Культура плотоядных народов	Культура народа, питающегося рисом
Монотеистическая	Анимистическая
Абсолютная	Релятивная
Дуалистичная	Менее категоричная
Интеллектуальная	Эмоциональная
Бессердечная	Добросердечная
Аргументационная	Гармоничная
Лишенная чувствительности	Внимательная к другим
Ригидная	Гибкая
Механическая	Человечная
Мстительная	Снисходительная
Культура далеких отношений	Культура тесных отношений
Безжалостная	Допускающая жалость
Эгоцентричная	Конформистская
Экспансионистски мыслящая	Миролюбивая
Жесткая	Милосердная
Нетерпимая	Терпимая
Конкурентная	Предпочитающая кооперацию
Эксклюзивная	Инклюзивная

Подобная – весьма распространенная – дихотомическая примитивизация не раз подвергалась критике со стороны серьезных исследователей. Напомним мнение Сугиямы-Лебра, которая подчеркивала, что стереотипное представление о Японии как о гомогенном в культурном отношении обществе носит упрощенческий характер. «Япония – страна множественной идентичности, – пишет исследовательница, – восточная и западная Япония имели ощутимые различия в культурном отношении. Даже на индивидуальном уровне человек в течение жизни сочетает и / или меняет

свою идентичность не один раз»¹. Однако исследователи упорно держатся дихотомического подхода, что очевидно уже из самого названия Киотской конференции: «Японская культура – действительно иная?» (*Нихон бунка ва исицу ка*). По ее мнению, идеальный образ человека, близкого к совершенству, в западных и дальневосточных культурах совпадает, и это указывает на ограниченность дихотомического способа рассмотрения культурной специфики: необходимо помещать объекты этих исследований в более широкий, в частности философский, контекст.

Позицию Сугиямы поддержал известный культуролог Хамагути Эсюн. Он обращает внимание на тот факт, что в западных теориях ключевыми словами, характеризующими японскую культуру, являются «культура стыда» (*хадзи-но бунка*), «вертикальное общество» (*татэ сякай*), «групповое эго» (*сюданга*) и «зависимость» (*амаэ*). Эти ключевые слова в качестве инструментальных концептов введены в культурологический дискурс соответственно Р. Бенедикт, Наканэ Тиэ, Минами Хироси и Дои Такэо² в качестве инструментальных концептов для объяснения особенностей японской культуры. В результате, замечает Хамагути, «японцы в этих концепциях характеризуются как совершенно гомогенный народ, где отдельный человек лишен в своих действиях автономии, не имеет своего мнения и намерен похоронить себя в группе или организации, к которой принадлежит»³.

¹ Сугияма-Рибура Такиэ. Нихон табунка-ни миру нингэнсэй-но нинсики (Понимание сущности человека в японской и иных культурах) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: Действительно иная?). – Токио: Нихон хосо сюппан кекай (NHK books), 1996. – С. 225–226. См. также: Аида Юдзи. Нихон-но фудо то бунка (Климат и культура Японии). – Токио: Кадокава сетэн, 1972. – С. 31–56; 135–153.

² См.: Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. – СПб.: Наука, 2007; Наканэ Тиэ. Татэ сякай-но нингэн канкэй (Отношения людей в «вертикальном обществе»). – Токио: Кобундо, 1973; Minami Hiroshi. Psychology of Japan People. – Tokyo: Univ. of Tokyo Press, 1971; Дои Такэо. Амаэ-но кодзо (Структура амаэ). – Токио: Иванами сетэн, 1973.

³ Хамагути Эсюн. Нихон бунка кэнкю-ни окэру «хохоронтэки канкэйтай сюги» («Методологическая контекстуальность» в исследовании японской культу-

Но как же тогда объяснить высокие достижения Японии в экономике и культуре? Сделать это, по мнению Хамагути, можно, если в рамках герменевтического подхода позицию *наблюдателя*, упускающего из виду то, что может увидеть представитель изучаемой культуры, дополнить взглядом *участника* этой культуры. Кроме того, при анализе реалий японской культуры (как, впрочем, и других культур), считает ученый, нельзя в качестве точки отсчета рассматривать «индивидуума». Люди разных культур предстают, по видимости, «автономными», но способы их объединения в группы делают качественно иной всю систему отношений в обществе. Индивидуум – не просто «неделимый атом».

Своим предшественником в данном случае Хамагути считает Нисиду Китаро, рассматривавшего человека как «место» (*басе*) противоречивого тождества *я* и другого, единичного и Целого. «Ни в природе, ни в обществе такой независимый “индивидуум” невозможен»¹. Его идентичность определяется социальным и природным контекстом, и поэтому для обозначения «контекстуального человека» Хамагути (чьи мысли также созвучны теории отношений А.Н. Уайтхеда [1861–1947]) предлагает понятие *релатум* (яп. *канкэйти*). Индивидуум и *релатум* – комплементарные точки зрения на человека, равно необходимые для герменевтического подхода к японской культуре, – заключает Хамагути.

Оппонентом таких ученых, как Хамагути, выступает, в частности, Бэфу Харуми, принимавший участие и в Киотской, и Денверской конференциях. В своей работе он прослеживает историю японской национальной идентичности от почвенников упоминавшейся выше школы *кокугаку* эпохи Токугава (1603–1867)² и констатирует тот факт, что самооценка японцев радикально менялась в зависимости от политической и экономической конъюнктуры: от «автоориентализма» первых десятилетий Мэйдзи или послевоенного самокритицизма до всплесков шовинизма предвоен-

ры) // *Нихон бунка ва исицу ка* (Японская культура: Действительно иная?). – Токио: Нихон хосо сёппан кекай, 1996. – С. 280–281.

¹ *Хамагути Эсюн*. Цит. соч. – С. 287.

² *Befu Harumi*. Geopolitics, Geoeconomics and the Japanese Identity // *Japanese Identity: Cultural Analyses*/ Ed. P. Nosco. – Denver, 1997. – P. 11.

ных и военных лет и этнонарциссизма 1960–1970-х годов на подъеме экономики, причем одни и те же качества (групповое сознание и пр.) оценивались диаметрально противоположным образом.

Бэфу Харуми – один из тех, кто бросает обвинение в национализме всемирно известному японскому философу Нисиде Китаро (1970–1945) на том только основании, что тот в работе «Проблемы японской культуры» (*Нихон бунка-но мондай*, 1938, 1940)¹ обмолвился об императорском доме, ставшем одной из опор японской культуры и единства истории, и заявил, что «Японии необходим национализм». Однако последнюю фразу не следует вырывать из контекста работы, поскольку на деле ее (работы) смысл заключается в отрицании идей национального превосходства и противопоставления своей нации другим.

Аргументов Бэфу, как нам кажется, недостаточно для утверждения националистических воззрений такого высокого интеллектуала, каким был Нисида. В связи с этим скажем немного подробнее о содержании его работ. Чтобы охарактеризовать культурологическую позицию автора, следует хотя бы коротко остановиться на сути его философской концепции. Сам Нисида определял свой метод как «диалектический». Мировой континуум, считал философ, переходит от одной конфигурации к другой и движется благодаря «самотождественности абсолютных противоречий (*дзэ-тайтэки мудзюн-но доцу*)». У мира есть две «оси» – пространственная и временная. Временная ось связана с разумом, причем под «разумом» Нисида понимает многоуровневую систему обратных связей организмов, начиная с клеточного уровня, со средой. (Эта система похожа на кибернетическую философию Гр. Бейтсона.)

В мире как таковом время существует, полагает Нисида, единственно как «вечное теперь» (*эйэн-но гэндзай*), хотя люди трактуют его в трех измерениях – прошлое, настоящее и будущее, проецируя темпоральность своего разума на вещественный мир. Поэтому время появляется лишь с появлением жизни именно как

¹ Нисида Китаро. Нихон бунка-но мондай (Проблемы японской культуры) // Тэцугаку кодза сю. Рэкуситэки синтай то гэндзюцу-но сэкай (Собрание лекций по философии. Историческое тело и реальный мир). – Киото: Тоэйся, 1995. – С. 286–320.

функция разума и не только человеческого, но разума всех живых организмов. Темпоральность мира является многоуровневой и весьма разнообразной, она не сводится к физическому воплощению временного процесса, показываемого часовыми приборами, в которых унифицируется и, по сути, омертвляется живая ткань мирового узора событий.

Человек, полагал Нисида, как и любая культура, как и мир в целом, есть единство абсолютных противоречий (единого – множества, организма – среды обитания, тела – разума, себя – другого), ограничивающих / отрицающих и в то же время подразумевающих / дополняющих друг друга. В результате диалектического развития человек в конце концов выходит в сферу высшего для него «интеллигибельного мира», который соприкасается с непросчитываемым Абсолютом – «Ничто». «Ничто» выступает для человека в таких абстрактных категориях, как «истина», «добро» и «красота». На высшей стадии духовного развития, возможной для человека, он, реализуя свое стремление к Абсолюту, создает формы культуры в соответствии с конкретными условиями своей жизни: религиозные культы, художественные произведения, философские трактаты – и достигает ступени самоограничения, подчиняя свою жизнь (или смерть) требованиям Абсолюта. Эти требования, повторяю, сформулированы в западной философской мысли в категориях «истины, добра и красоты», и без этих главных ценностей не может существовать никакая культура. Об этом Нисида писал в своей первой большой философской работе – «Постижение добра» (1911)¹.

Мир культуры, по мысли Нисиды, в идеале есть мир осознанного, праведного и прекрасного самоограничения. Все мировые культуры японский философ считает квазиживыми организмами, которые представляют собой конкретизированные формы (вещественные, текстовые, ментальные) единого культурного «прототипа», единой культурной «подложки» бытия. Эти формы культуры, будучи едиными по своим бесформенным абстрактным принципам, различны в своих воплощениях. Они представляют собой

¹ *Нисида Китаро*. Постижение добра (Дзэн-но кэнкю) // *Нисида Китаро*. Дзэнсю (Полн. собр. соч.: В 19 т.). – Токио: Иванами сэтэн, 1966. – Т. 1. – 352 с.

противоречивое единство разнообразных элементов, взаимообусловленных и формирующихся путем ограничения друг друга. Так, японская культура не существовала бы, если бы не зависела от других культур – китайской, корейской, индийской, которые способствовали ее формированию, одновременно ограничивая ее развитие.

Все вышесказанное следует учитывать при анализе работы Нисиды «Проблемы японской культуры». Данное исследование создавалось в несколько этапов. Сначала его основные положения были сформулированы в рамках работы «Основной вопрос философии» (*Тэцугаку компонтэки-но мондай*, 1933). В 1936 г. Нисида прочитал на эту тему лекцию в токийском парке Хибия, а в 1938 г. – в расширенном виде – изложил студентам Киотского университета. В 1940 г. «Проблемы японской культуры» были подвергнуты цензуре, а затем вышли в свет в издательстве Иванами¹.

Говоря о специфике японской культуры, Нисида Китаро акцентирует внимание на том обстоятельстве, что речь идет о культуре островной страны, в течение долгого периода лишенной непосредственных взаимосвязей с представителями других культур. Правда, в эпохи Нара (710–784), Камакура (1185–1333) и Муромати (1333–1574) контакты с материковой культурой были довольно интенсивными. Однако в эпохи Хэйан (794–1185) и Эдо (1603–1867), непосредственно предшествовавшие «прозападной» эпохе Мэйдзи (1868–1911), страна пребывала в изоляции, и контакты с иноземными культурами почти прекратились (хотя никогда не прерывались полностью). Таким образом, взаимоотношения японской культуры с культурами соседних государств носили «волнообразный», циклический характер, и периоды интенсивных культурных заимствований сменялись периодами культурной закрытости. «Точкой отсчета» для развития современной Японии Нисида считал 1868 г., когда страна открылась миру уже навсегда.

На фоне мощного иностранного влияния, обрушившегося на его страну, философ призвал к сохранению национальной аутен-

¹ В данной статье автор опирается на первоначальный вариант текста 1938 г., опубликованный в год 50-летия кончины философа в сборнике философских лекций под редакцией Уэды Сидзутэру [*Нисида Китаро*. Цит. соч.].

тичности: «Мы должны развивать наш национализм, но так, чтобы видеть культуру Японии органично вписанной в общемировую»¹. Далее он прямо заявляет: «Сегодня нам необходим национализм (*миндзокусюги*)»². В связи с этим он дает определение национальной традиции: «Обычно думают, что традиция есть нечто, передаваемое непосредственно из прошлого, а следовать традиции – значит воспроизводить то, что было в прошлом. Однако традиция – это та сердцевина, которая делает возможным *одновременное существование прошлого и будущего в настоящем*»³ (курсив мой. – Е.С.). Традиция является той необходимой опорой, которая придает культуре устойчивость и порядок. «Японская культура стоит перед мощным потоком разных культурных форм, приходящих отовсюду, – размышлял Нисида. – Мы, японцы, воспитаны в единой постоянно развивающейся культуре, но какую линию поведения мы должны избрать, столкнувшись с мировой культурой? Каково должно быть наше отношение к ней? В этом и состоят проблемы японской культуры»⁴.

Действие традиции Нисида Китаро сравнивает с действием катализатора при химической реакции – новое вещество возникает в присутствии катализатора быстрее, поэтому традиция помогает воспринимать инновации. Философ приходит к выводу о том, что «следует упорядочивать и синтезировать иностранную культуру, сохранив в качестве сердцевины... (отечественную) традицию»⁵. Говоря об иностранной культуре, японский ученый имеет в виду рационалистическую западную цивилизацию, руководствующуюся научным мировоззрением. Японская же культура имеет совсем другое основание.

Размышляя о взаимодействии японской и западной культур, философ не мог не вспомнить о столкновении Японии с китайской цивилизацией, когда восторжествовал лозунг «*вакон – кансай*» (японский дух – китайские знания), и по аналогии предложил лозунг «*вакон – есай*» (японский дух – европейские знания). Но при

¹ Нисида Китаро. Цит. соч. – С. 295.

² Там же. – С. 296.

³ Там же. – С. 297–298.

⁴ Там же. – С. 298.

⁵ Там же. – С. 299.

этом он напомнил, что между китайскими знаниями и японским духом не было слишком большой пропасти. Ведь в конфуцианстве была, в частности, понятийно сформулирована и закреплена в соответствующих текстах японская традиция культа предков; именно потому оно стало частью японской духовной культуры... В случае же культуры Запада все обстояло гораздо сложнее; не случайно в Японии раздавались слова об угрозе «японскому духу». Усвоение европейских естественных наук могло повлечь за собой слом национальной традиции. «Культура Японии до последнего времени не сталкивалась с культурой, основанной на естествознании. И что же теперь? Японская духовная культура, побежденная наукой, закончится? – спрашивает Нисида. – Некоторые говорят “не бывать тому!” и в результате входит в моду легковесное сочетание “японская наука”, но ведь ее нет! Есть вещи, созданные японцами, но японских научных законов нет (...). В математике и других естественных науках везде существуют одни и те же законы. Не может быть японской математики, но вот что касается науки о духе – здесь уже можно говорить о японском вкладе. Но и тут все просто»¹.

По мнению Нисиды, мировоззренческие основания японской культуры должны оставаться неизменными. Прежде всего это касается культурных ценностей, на которых базировался подход к экономике и юриспруденции. Японский философ знает, что понятие о законе и экономике существовало еще в Древнем Китае и оттуда вместе с конфуцианскими текстами пришло на японские острова. Главное, что отличает японское понимание этих сторон культуры, – это то, что они имели свой исторический контекст, являлись частью «исторического тела» страны, ее качественной стороной. И теоретики «китайской науки» в Японии (*кангакуся*), и почвенники (*кокугакуся*) не мыслили закона и экономики вне этики, вне многоуровневых отношений долга / ответственности и человеколюбия / доверия, т.е. вне ценностных опор культуры.

При этом надо отметить, что Япония эпохи Мэйдзизнакомилась с политэкономией А. Смита точно так же, как с физикой или химией, т.е. как с частью естествознания, рассматривая политэко-

¹ Нисида Китаро. Цит. соч. – С. 299.

номию как объективную и общезначимую науку¹. Не следует забывать, считает Нисида, что юриспруденция и экономика тесно связаны с философией: «Думаю, что в основании экономической науки лежит философия (...). Экономические науки возникают на фоне философии. Адам Смит был философом, и его экономическая теория была частью его философии. Нечего и говорить, что экономическая теория Маркса возникла на фоне его философии. Мы должны задуматься, какой же философский контекст у японской экономической науки?»²

Ответ на этот вопрос Нисиды дал видный государственный деятель, предприниматель и мыслитель Сибусава Эйити (1840–1931). По его мнению, для достижения паритета с Западом в военно-техническом отношении в мэйдзийской Японии необходимо было создать слой предпринимателей, но не по западному образцу примата конкуренции, личной выгоды и юридического регулирования, а на основе испытанной веками конфуцианской этики, формировавшей японца как человека, подчиненного долгу. Следуя традиционному взгляду японцев на общество как на иерархическую противоречивую целостность, Сибусава предложил лозунг для японского предпринимателя «Долг и выгода – едины!»: «Думать, что богатство может являться исключительно личной собственностью одного человека, есть великое заблуждение. В сущности, человек не в состоянии делать что-либо в одиночку. Только благодаря государству и обществу он извлекает пользу для себя. Благодаря им человек обретает безопасность, и, если бы не было государства и общества, один человек не смог бы полноценно существовать в этом мире. Если задуматься над этим, то станет ясно, что чем больше богатство, тем большая помощь была получена со стороны общества. Поэтому в отплату за благодеяния следует помогать обществу, выполняя свой естественный долг»³, – писал он еще в конце XIX в.

¹ Нисида Кумаро. Цит. соч. – С. 301.

² Там же. – С. 302.

³ Цит. по: Карелова Л.Б. У истоков японской трудовой этики. – М.: Восточная литература, 2007. – С. 195–196.

Что же касается мировоззренческих теорий, то Нисида был уверен: в основании *наук о духе* лежат общие принципы культуры, но в конкретных условиях каждой страны они приобретают разную форму. «До сих пор люди Запада считали свою культуру превосходящей нашу и эталонной для всего остального мира. Все народы, в том числе народы Востока, должны были следовать в их фарватере. Многие японцы разделяют это мнение, но я к их числу не принадлежу, поскольку считаю культуру Дальнего Востока существенно отличающейся от западной культуры»¹. Но японцам следует делать акцент не на самобытности, считал японский философ, а на общих основаниях японской и западной культур. «Разумеется, самобытность очень важна, однако нельзя войти в мир, обладая только самобытностью и отвергая все, отличное от нее»², — считает мыслитель, ратующий за культурную всеобщность. Национальные культуры, по его словам, «формируют общечеловеческую культуру, взаимно дополняя друг друга и представляя, таким образом, полноту человечности. И путь японской культуры должен состоять в том, чтобы всячески развивать эту позицию»³.

Касаясь природы общих культурных принципов, Нисида Китаро видит в основании любой культуры прежде всего «противоречивое тождество» формы и бесформенного. Например, в древнегреческой цивилизации такое тождество имело вид взаимодополняющих и соперничающих аспектов противоречивого целого, впервые сформулированных Ф. Ницше: оформленного аполлонического начала (разумного, светлого, статического — главного) и бесформенного дионисийского начала (экстатического, динамического — дополнительного). В целом же древнегреческая культура есть, прежде всего, *культура формы*.

Все мировые культуры имеют, по мысли Нисиды, общий прототип, но каждая из них есть отклонение от этого прототипа. В какую же сторону отклонился Запад, а в какую — Япония? На Западе восторжествовала *культура формы*, начиная с Платона и Аристо-

¹ Нисида Китаро. Цит. соч. — С. 305.

² Там же. — С. 302.

³ Там же. — С. 305.

теля. В Японии, наоборот, главными характеристиками культуры стали *бесформенность*¹, *текучесть*, *процессуальность*. «Западные художники пишут форму, мы – форму бесформенного, – заявляет Нисида. – В традиции японской живописи считается самым сложным выявить именно бесформенное»². Японская культура музыкальна, темпоральна, в ее основе лежит ритм (*катати* – ее гибкая форма), но у нее не хватает жесткости, считает киотский философ. «Теперь наша задача – создать синтез культуры мирового уровня, это возможно именно благодаря чрезвычайной эластичности японской культуры»³, – формулирует он главную мысль своей работы.

Из вышесказанного очевидно, что объявлять Нисиду Китаро националистом не было никаких оснований. Характерно, что переводчики его работ, Д. Дилворт, В. Вальдо и Р. Шизингер, никогда не считали его националистом. Индекс имен и список цитированных авторов в его работах на 99% состоит из западных имен и названий. Не случайно в 30-е годы философ, наоборот, подвергся преследованиям со стороны властей, обвинявших его в «космополитизме». Концепция культуры Нисиды напоминает концепцию Освальда Шпенглера, который писал: «Каждой великой культуре присущ тайный язык мироощущения, вполне понятный лишь тому, чья душа вполне принадлежит этой культуре»⁴. Душа Нисиды Китаро всецело принадлежит именно японской культуре, для сохранения и развития которой он сделал все, что мог⁵.

В заключение следует отметить, что японские мыслители первой половины XX в. создали интересную концепцию культуры в целом, определив в качестве главных общие для всех культур «бесформенные» *ценностные основания*. Впоследствии тема спе-

¹ См.: Сковцова Е.Л. «Бесформенность» и «форма» в традиционной эстетике как основание японской культурной идентичности // Философские науки. – М., 2012. – № 12. – С. 64–79; Сковцова Е.Л. Культурная идентичность и концепции «бесформенного» и «формы» в японской эстетике // Филология: Научные исследования. – М., 2013. – № 1. – С. 12–24.

² Нисида Китаро. Цит. соч. – С. 312.

³ Там же. – С. 320.

⁴ Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1993. – С. 342.

⁵ См.: Сковцова Е., Луцкий А. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – С. 48–63.

цифики японской культуры (в рамках которой прозвучала и тема японского национализма) испытала на себе разнообразное идеологическое давление. Сначала, в первые послевоенные годы, – в сторону уничтожения, затем, начиная с 1960-х годов – наоборот, восхваления тех черт, которые, зачастую безосновательно, считались «специфически японскими». При этом применялся упрощенческий метод дихотомического противопоставления, искажавший реальность. Первым, кто исследовал феномен японского национализма именно как культурологическую проблему, был Нисида Китаро. Вполне закономерно, что его работы продолжают оставаться актуальными и по сей день служат предметом активных философских и культурологических поисков.

И. Эйгес

В.А. ЖУКОВСКИЙ*

Посвящается Б.И. Антюфееву

Настоящий очерк представит собой опыт проверки некоторых моих эстетических взглядов на примере всей совокупности творений одного определенного поэта. Я прежде всего решил остановиться именно на Жуковском по следующим основаниям. Произведения поэтов вообще дают неисчерпаемый материал для *философии художественных переживаний* — кроме собственно лирических, еще художественных созерцаний природы и других, которых касаются поэты в своих произведениях. Кроме такой, как бы скрытой в произведениях поэтов, эстетики у многих из них можно найти и носящие более или менее определенный характер размышления о тайнах художественного творчества. Все это оказывается, по существу, совершенно тождественным у поэтов самого различного облика — факт, который не может не иметь значения для эстетики. И вот из всех наших поэтов Жуковский выделяется тем, что лишь он один осознал так ясно сущность своих эстетических переживаний, не стал эстетиком в прямом смысле этого слова. Философия прекрасного, эстетика Жуковского изложена им в его письмах, статьях и заметках — замечательном образце русской прозы¹. Ввиду того что содержание всего этого будет мною рассматриваться с моей особой точки зрения, мне

* Печатается по изд.: *Эйгес И.В.* А. Жуковский. — София. — М.: Тип. К.Ф. Некрасова, 1914. — Апрель, № 4. — С. 60–86.

необходимо хотя бы кратко намекнуть на нее. Свои взгляды я свожу к признанию за эстетический первофеномен *сновидения* или, точнее, *сновидческих отождествлений*. Это влечет и к принятию *метафизики сновидения*, как мира первообразов платоно-шопенгауэровской системы, чистое бытие которых протекает вне форм эмпирической реальности.

Эстетические воззрения Жуковского

Общий тон эстетических соображений Жуковского выдержан в духе идеализма Платона, с учением которого так же, как и с учением Шопенгауэра, у него немало совпадений. Относительно основного понятия эстетики – понятия красоты – мы находим у Жуковского следующее: «Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить и обновить душу – но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем; оно не имеет ни имени, ни образа; оно посещает нас в лучшие минуты жизни – величественное зрелище природы, еще более величественное зрелище души человеческой, очарование счастья, вдохновение несчастья и проч. производят в нас сии живые ощущения прекрасного. В эти минуты тревожно-живого чувства стремишься не к тому, чем оно произведено и что перед тобой, но к чему-то лучшему, тайному, далекому, что с ним соединяется и чего в нем нет, но что где-то и для одной души твоей существует... прекрасное здесь не дома, оно только мимо пролетающий благовеститель лучшего: оно есть восхитительная тоска по отчизне, темная память об утраченном, искомом и со временем достижимом Эдеме»². «Это прекрасное, которого нет в окружающем нас вещественном мире, но которое в нем находит душа наша, пробуждает ее творческую силу»³. Здесь превосходно выражено достойное истинного художника отношение к эстетической проблеме – игнорирование при вопросе о самой сущности красоты всех тех положений и определений, которые входят в так называемую «экспериментальную эстетику». Мы лично понимаем это так: художественное созерцание (напр.,

природы так же, как и всякое вообще художественное состояние) есть не что иное, как переживание сна наяву: «стремишься не к тому, чем оно (ощущение прекрасного) произведено и что перед тобой... но что где-то и для одной души твоей существует»⁴. То преобразование действительности, которое при этом происходит и характеризуется единством и цельностью взамен разбросанности и прерывистости конкретных состояний, настает лишь тогда, когда, как замечает Жуковский, «все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое, в один, *сам по себе несущественный, но ясно душою нашею видимый образ*. Что же этот несущественный образ? Красота»⁵, – отвечает сам Жуковский, или *сновидение*, как здесь уже скорее напрашивается само собой (видение душою *нереального образа*). Понятие гармонии, так часто выставляемой (в разнообразных формах) в качестве исчерпывающего определения красоты, понимается Жуковским, обладавшим чуткостью мышления настолько, чтобы не высказывать положений, плетущихся по пятам за самым художественным опытом, но никак его не нагоняющих, – это понятие *гармонии* мыслится Жуковским гораздо глубже, чем эстетиками, ставящими ее во главу своего учения. Для последних красота есть просто «гармония ощущений, мыслей и чувствований» (Гюго) и следовательно сливается с переживаниями конкретной жизни. Жуковский же сознает иной, *сновидческий* характер эстетических состояний. Творческое вдохновение для него «не есть ни ум, ни воля, но и то и другое, соединенное с чем-то самобытным, так сказать, свыше, без ведома нашего, на нас налетающим, другому высшему порядку принадлежащим»⁶. Таким образом, искусство есть деятельность сверхконкретная, действительность же – не более как повод к художественному созерцанию. «Художество в тесном смысле довольствуется только этой относительной истиной, но художество в обширном, высшем значении имеет предметом красоту высшую»⁷. «Красота есть истина идеальная, т.е. не одно ощутительное сходство выражения с выражаемым, но и соединение с ним того, что неоощутительно, что единственно существует в душе человеческой, постигающей нечто высшее, вне видимой материальной природы существующее»⁸. Эта творческая способность оказывается высшею по сравнению с умом и волей. «Воля стоит степенью выше ума, она

свободна»; но ум Жуковский считает «низшею способностью души потому, что он совершенно подчинен закону необходимости... путь (т.е. весь ход ума, все сцепление выводов с их необходимым результатом) от ума не зависит – путь ума есть путь по железной дороге: здесь свободен только выбор места в вагоне, т.е. выбор первого пункта отбытия; все остальное повинуетя железной силе рельс, раз скованных и к земле навсегда прикрепленных... Наш ум есть способность низшая еще и потому, что все его создания... извлечены из внешнего вещественного мира, они суть, так сказать, умственные потомства материальности в первом, десятом, двадцатом колене»⁹. Если с этой точки зрения оценивать научное отношение к миру со всеми его результатами, то окажется, что «все это... само по себе не имеет никакой положительной важности относительно души нашей. В этом богатстве материальном и умственном, принадлежащем человеческому роду в целом, нет еще того, что составляет отдельное, вечное богатство души человеческой вне человеческого рода, вызванной из тесных отношений всего, что здесь составляет предмет любопытства для ума нашего и вожеления для нашего сердца... Душе (я говорю, душе взятой отдельно) принадлежит одно *неизменное*, то, что существует вне пространства и времени, что будучи извлечено из науки, остается в душе ее самобытною, неотъемлемою, с нею слиянною собственностью, независимо как от самой науки, так и от внешних обстоятельств, временную нашу жизнь составляющих»¹⁰. Этот взгляд на науку метафизика, для которого окружающий нас мир является, по выражению Жуковского, «рыхлым» (оставаясь таким прочным для обычного сознания), не должно, однако, рассматривать как полное пренебрежение или отрицание своеобразной научной ценности, будто, говорит Жуковский, «я хочу унижить науку и поклоняюсь невежеству. В науке, созданной человеком, заключается истинное земное величие его»¹¹. «Наука устраивает и озаряет для человека эту сцену явлений», – но все же она и «сама будет только явлением», если «не даст ничего в приданое душе при ее переходе в иной порядок»*. Науку, как и

* В смысле подобного же отношения к науке не раз и весьма настойчиво высказывался и Л. Толстой – однако в форме гораздо более грубой и лишенной

26

искусство, Жуковский иногда как будто подчинял религиозному мирозерцанию. Так, о первой он говорит: «То, что душа исключительно присваивает себе и сохраняет всю вечность, есть познанный ею в глубине житейского Бог; к нему должна вести наука»¹². С другой стороны, для Жуковского также и «красота есть ощущение и слышание душою Бога в создании». Вообще, мысли Жуковского, высказанные им по разным поводам и в различное время, не могут отличаться полной тождественностью утверждений, но общее направление его размышлений по основным вопросам нисколько не терпит от этого в своей определенности: Жуковский ни в чем не противоречит себе. Так, он никогда не заслуживает упрека в игнорировании или прямо искажении своего же художественного опыта. От всего этого освободила Жуковского та истинная религиозность его, которая протекает в области совершенно иной, чем какой бы то ни было морализм, всегда отвергающий художественность, как самостоятельную ценность, и не сливающийся с ней. Религиозное мирозерцание Жуковского представлено им в «Рассуждениях и размышлениях»¹³ – выдающемся создании христианской мистики, написанном на русском языке. Этот труд Жуковского можно сравнить только с творениями великих христианских мистиков, особенно с теми, которым, как и ему, присущи высокие художественные достоинства. Главная ценность религиозных размышлений Жуковского зиждется на верности избранного пути и чистоте его религиозных переживаний; ни одно сомнение не колеблет ровной глади его широкой волной льющейся религиозной настроенности; к Жуковскому с особым правом можно применить известное изречение Тертуллиана: душа его – христианка.

Молитвенное состояние – чистейший вид религиозных переживаний, и размышления Жуковского как раз и выражают его (некоторые из них и по форме своей вполне совпадают с тем, что обычно разумеют под именем молитвы). Ввиду того что

не только тех художественных достоинств, какими отличается вся вообще проза Жуковского (здесь, конечно, не сравниваются беллетристические произведения обоих авторов), – но и того тонкого философского таланта, который свойствен Жуковскому.

религиозные воззрения Жуковского для нас важны здесь лишь в связи с его эстетическими взглядами, мы не будем останавливаться на том многом, значительном, что он высказывал попутно из области философии и богословия (напр., замечательные рассуждения по поводу недоказуемости бытия Бога, вообще о разделении областей разума и откровения и многое другое). Религиозность Жуковского не мешала ему оставаться художником, так как она была не чем иным, как тем же состоянием *созерцания*. Ввиду того что вообще *философия созерцания* и вопрос взаимоотношения религиозных созерцаний с эстетическими разработан полнее всего Шопенгауэром, получает особую значительность однородность понимания Жуковским и Шопенгауэром созерцания как состояния безвольного (но не вообще бесстрастного, как часто описывают его, обнаруживая тем смешение воли в психологическом смысле с метафизической волей, о какой единственно говорит Шопенгауэр). Равным образом, уничтожение своего (эмпирического) «я» («ничто» Шопенгауэра) Жуковский понимает как «чистое ощущение своего духовного бытия вне всякой ограничивающей мысли, без всякого особого стесняющего его чувства», как состояние души «*в полноте своего бытия*». (Это состояние, пишет Жуковский, «не есть мысль, не есть и чувство... Что же оно такое, если не мысль и не чувство?... Такое бытие есть синоним смерти, истребляющей в бытии все недуховное.») В состоянии религиозного созерцания душа «отовсюду затворяется, ощущает всеуничтожающую прелесть божественного... Чем мы уединеннее, чем отдельнее от всего внешнего, тем мы к Нему (Богу) ближе, тем мы, так сказать, внутренне с Ним; тем опустошеннее душа от всего житейского – но что же тогда в ней?»¹⁴ Ничто, – как отзовется голос эмпирии; полнота и истинное бытие, – как учит метафизика Платона и Шопенгауэра; *сновидение* – непосредственная деятельность души, когда она предана самой себе, метафизическая жизнь души, как она есть. Таким образом, художественность Жуковского легко сливалась с его религиозностью. «Чистое счастье делает религиозным. Все прекрасное – родня. Каждое прекрасное чувство все оживляет в душе: дружбу, поэзию; и все это сливается в одно: Бог. Я бы *каждое прекрасное чувство назвал Богом*. Оно есть его видимый, или слышимый, или чувствуемый образ»¹⁵.

Вера в Бога может быть только откровением, но и каждое слово есть откровение, когда оно – «событие в области мысли», а «не наша произвольная выдумка», так как «мы ошибаемся, полагая, что сами произвольно создаем свои мысли; напротив, мысли сами нам даются, каждая из них есть откровение»¹⁶. Эти замечания Жуковского вводят нас в творческий процесс вдохновений, при котором имеют дело со словом, как материалом (в философии, по поводу которой Жуковский и высказывает только что приведенное, и в поэзии). Насколько Жуковский всегда оставался верным духу художественности, ярче всего сказывается в его замечаниях, касающихся *эстетики поэзии*. Художник для него прежде всего «творец, и цель его не иное что, как самое это творение, свободное, вдохновенное, ни с каким посторонним видом не соединенное»¹⁷. Про художника можно сказать, что «он совершил свое дело, произведя прекрасное, которое одно есть предмет искусства»¹⁸. В соответствии с этим и «действие» поэзии «не есть ни умственное, ни нравственное – оно просто власть, которую мы ни силою воли, ни силою рассудка отразить не можем. Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного; это не есть ни приобретение какой-нибудь новой, логически обработанной идеи, ни возбуждение нравственного чувства, ни его утверждение положительным правилом; нет! – это есть тайное, всеобъемлющее, глубокое действие откровенной красоты, которая всю душу охватывает и в ней оставляет следы неизгладимые»¹⁹. И, быть может, еще определеннее и, так сказать, специальное: «Поэт в выборе предмета не подвержен никакому обязующему направлению. Поэзия живет свободно; утратив непринужденность (похожую часто на причудливость и своеволие), она теряет прелесть; всякое *намерение* произвести то или другое определенное, постороннее действие, нравственное, поучительное или (как нынче мода) политическое, дает движениям фантазии какую-то неповоротливость и неловкость, тогда как она должна легкокрылой ласточкой, с криком радости, летать между небом и землей, все посещать климаты и уносить за собою нашу душу в этот чистый эфир высоты на освежительную, беззаботную прогулку по всему поднебесью»²⁰. Суждения Жуковского о поэзии представляют к тому же особый интерес ввиду их важности по вопросу об отношении вообще христианства к искусству.

Из других искусств Жуковскому ближе всех была живопись. В своих дневниках и записках путешествий по Западной Европе Жуковский оставил нам описание многих картин знаменитых западных художников (так же, как и некоторых произведений скульптуры). Близкое отношение Жуковского к искусству живописи сказывается в его любовной наблюдательности и пожеланиях касательно лучшей развески картин, освещения, устранения всего отвлекающего внимание, в чувствуемой им боли за каждую небрежность, вредящую картине, в стремлении вполне отдаться эстетическому наслаждению, а отсюда – в стремлении к одинокому созерцанию, как было, напр., в Дрезденской галерее перед Мадонной Рафаэля. В посвященных ей строках Жуковский так описывает свое художественное переживание*: «*Это не картина, а видение; чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особенно, если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не замечаешь)*... Час, который провел я перед этой Мадонной, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастьем должно почитать *наслаждение самим собою*. Я был один; вокруг меня было тихо; сперва с некоторым усилием *вошел в самого себя*; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может... Перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и несмотря на то, все необъятно, все неограничено. И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся и тайна неба открылась глазам человека... И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслью. Он писал *не для глаз*, все обнимающих в мгновение и на мгновение, *но для души*, которая чем более ищет, тем более находит...»²¹ Художественное восприятие картины, т.е. созерцание ее, здесь достаточно определенно изображено, как переживание сна (именно наслаждение уже не внешними образами, а как бы невидимыми посредством органа зрения, – данными непосредственно душе, после того, как

* Курсив здесь наш. – Ред.

она «вошла в себя», погрузилась в сновидение). Однако это описание имело бы прямое отношение именно к эстетике живописи лишь в том случае, если б можно было с несомненностью утверждать, что здесь дело идет о своеобразном видении – именно живописного характера. Предание о Рафаэле, увидевшем во сне свою Мадонну, только тогда ввело бы нас всецело в эстетику живописи, если б в нем точнее говорилось о живописном видении, а не о простом, свойственном всем, образном сновидении.

Вполне законченное исследование философского характера представляет собою статья Жуковского «Нечто о привидениях»²². Тема ее могла заинтересовать Жуковского и как человека, верующего в загробную жизнь, и как художника и эстетика. Эта статья содержит в себе ясно выраженное обращение всего мышления Жуковского в сторону сновидений, представляя последнюю осознанность им своих интимных переживаний. Жуковский различает: я видел, мне приснилось и мне привиделось. К этим состояниям он присоединяет еще *сны наяву*, которые он, однако, сближает более с привидением, чем с состоянием сновидения. Что сновидение заставило Жуковского отнестись к себе с большим вниманием, что это состояние было ему дорого, как и каждому художнику, – это видно, например, из такого тонкого описания в этой статье и притом едва уловимого состояния самого наступления сновидения: «Иногда еще глаза не закрылись, еще все окружающие нас предметы нам видимы, а уже сон овладел нами, и уже в сновидении, в которое мы перешли нечувствительно, совершается перед нами что-то, совсем отличное от того состояния, в котором мы были за минуту, что-то странное, всегда более или менее приводящее в ужас; и если мы проснемся, не заметив быстрого нашего перехода от бдения к сну и наоборот, то легко можем остаться с мыслью, что с нами случилось нечто неестественное»²³. Состояние сна наяву, «совсем отличное» от наших конкретных состояний, Жуковский естественно должен был бы признать за состояние художественного бытия и объединить его с состоянием религиозного созерцания, – что составило бы единую философию созерцания, как *метафизику сновидения*. Однако Жуковский этого не сделал и единственно благодаря тому, что он все же слишком разделял области веры и творчества. Таким образом, уже намеченная им эстетика,

исходящая из сновидения, не достигла все-таки полной определенности, и мышление направилось в совсем другую сторону. Примеры снов наяву, приводимые Жуковским, – это уже, собственно, галлюцинации и состояния, близкие к привидениям (последние он выделяет в особую группу действительных явлений духов), а между тем только творческие созерцания представляют собою истинные сны наяву, как состояния свободные от каких бы то ни было форм реальности и не подлежащие ни физическому, ни психологическому анализу. Ведь сновидение не есть вовсе состояние психологическое, так как мы здесь не имеем «представления» (в смысле Шопенгауэра), – что единственно доступно психологическому рассмотрению. Но сновидение не есть и состояние физическое*, так как образы его не воспринимаются нами в формах, создающих материю (пространство, время). Мир сновидения есть мир «созерцания», сверхформальное бытие. Жуковский говорит еще об особом рода видениях, составляющих, с его точки зрения, середину между обыкновенными сновидениями (т.е. призраками от нас неотдельными и не имеющими никакой самобытности) и настоящими привидениями (т.е. призраками самобытными и от нас отдельными), именно о предчувствиях, явлениях телепатии и пр. Душа здесь «ограничена и определена в своих действиях. Вот причина, почему и всякое явление (привидений) должно бы нас радовать, как явление друга из земли дальней, как весть желанная, – напротив, при нем мы чувствуем себя в присутствии чего-то нам чужого, с нами разнородного, нам недоступного, имеющего для души нашей такой же холод, какой имеет мертвый труп для осязания. Это взгляд в глубину бездонного, где нет жизни, где ничто не имеет образа, где все неприкосновенно, – такой ужас не есть ли явный знак, что принадлежащее иному миру должно быть нам недоступно, пока мы сами принадлежим здешнему»²⁴. Шопенгауэр объясняет это так: «Это – неодолимое содрогание, общее всем людям, которое внезапно овладевает ими,

* Что мир сновидений ничем не отличен от нашего мира восприятий – это уже очевидное заблуждение философов, при помощи которого они, однако, подходили к весьма значительной проблеме; но благодаря ложному отправному пункту и самая эта проблема получила у них искаженный смысл.

когда они случайно сбиваются с пути *principium individuationis*, т.е. когда закон основания в одной из своих форм, по-видимому, терпит исключение – когда, например, кажется, будто какое-либо действие произошло без причины, или вернулся мертвец, или как-нибудь иначе прошедшее и будущее стало настоящим, или далекое – близким. Необъятный ужас перед такими феноменами объясняется тем, что мы внезапно теряем нить познавательных форм явления»²⁵.

Собственно, о снах наяву как художественных состояниях Жуковский говорит, например, тогда, когда размышляет о красоте природы. Эти его размышления адекватны его художественным переживаниям; именно, по его мнению, «главная прелесть окружающего есть наша душа, есть то чувство, которое она приносит к святилищу природы»²⁶, «прекрасного в сем свете нет: в него прекрасное с собою мы вносим с нашим бытием, мы лишь в себе его найдем»²⁷. Если сопоставить подобные суждения Жуковского с самими его описаниями природы, обратив внимание как на их общий колорит, так и на отдельные образы, какими он пользуется для своих отождествлений, то станет ясно, что его наслаждения природой суть те же сновидческие переживания: реальные объекты здесь получают сверхэмпирическое бытие (для чего должно преодолеть какие бы то ни было формы реальности).

Частными признаками красоты с этой точки зрения будут, например, чувство неожиданности, которое так легко выбрасывает нас из границ эмпирических связей и которое Жуковский в одном месте называет «чувством нечаянности»; или, например, чувство таинственности, неизменно сопровождающее все наши художественные переживания, что и было замечено Жуковским по поводу красоты природы: «Ничего таинственного, неизвестного не могло соединиться с тем, что видели глаза, следственно, и главной прелести недоставало видимому»²⁸. Указанные свойства художественных состояний во всей своей значительности проявляются уже в нашем естественном сновидении – прототипе их – которое рассудку, служащему эмпирии, является как бессвязность; самому же переживанию сновидение дано, как нечто исполненное внутреннего и притом высшего смысла.

От искусства как деятельности метафизической или сновидческой Жуковский отличал лжеискусство или «ремесло»,

которое заимствует у искусства одну материальную красоту, состоящую в правильности и порядке. Относительно антагонизма искусства и ремесла Жуковский делает остроумное замечание, что «если бы Рафаэль вздумал расписывать дверцы кареты, то эта карета потеряла бы свое достоинство как карета, и была бы только картиною»²⁹. Что Жуковский обладал общим художественным мировоззрением, об этом можно заключить по тем его суждениям, которые он высказывал по самым разнообразным поводам. Пока мы различаем художественность и конкретность, как вовсе чуждые друг другу состояния, до тех пор взгляд на вещи истинного художника не может в нашем представлении, по существу, не отличаться от обычного. Иногда разногласия в этом отношении бывают особенно разительными. Например, вечность Жуковский понимал совсем не как непрерывную текучесть без начала и конца; в таком представлении ее заключается несомненное противоречие: ведь здесь под словом «вечность» разумеется нечто еще всецело заполняющее эмпирические формы, не выходящее за пределы их, а в таком случае оно никак не может быть понято в качестве действительно бесконечного и безначального. Для Жуковского же вечность – это бытие, в котором «все сливается в настоящее», в котором «было, есть и будет – одно и то же». Этот сверхвременной характер свойствен каждому нашему эстетическому состоянию, как чистому сну. Жуковский рассказывает об одном случае, уяснившем для него подобное состояние метафизического мгновения: «Однажды... я шел перед вечером по берегу узкого канала; небо задернуто было синими облаками, из-под которых с чистого горизонта сияло заходящее солнце и золотило здание, деревья и зелень... Вдруг передо мною вода канала... быстро и с шумным кипением перелилась через край плотины... На месте перелома, перед самым темным жерлом подземного свода, сверкала на солнце яркая, движущаяся полоса, и на этой полосе от быстрого низвержения воды взлетали бесчисленными, разной величины пылинками сияющие капли; одни подымались высоко, другие густо кипели на самом переломе, и все они на взлете и на падении яркими звездочками отделялись от темноты подземного свода, которым поглощалась вся влажная масса; мгновенное их появление, более или менее быстрое, вдруг

прекращалось, уступая другому такому же, – и все исчезали вместе с волною, их породившею, во тьме подземелья. Это было для меня чудным, символическим видением. *С своего места*, одним взглядом я обнимал движение бесчисленных миров... эти атомические звезды, все, конечно, населенные микроскопическими жителями... совершала каждая, как самобытный мир, свой круг определенный, и каждый из обитателей всех этих минутных миров также совершал свой полный переход от рождения к смерти, – все это мне представлялось *разом*, с той высшей точки зрения, вне того тесного пространства, на котором происходило видимое мною движение; я *все* мог обозреть *в совокупности* одним взглядом... Там все... сливалось для меня воедино: не было ни настоящего, ни прошедшего, ни будущего; я разом видел начало и конец того, что для них было только последствием, только переходом от начала к концу. Я, так сказать, смотрел на них из вечности, они же смотрели на себя во времени»³⁰. Должно вознестись над эмпирическою конкретностью, такой разорванной и чуждой, чтоб вся она предстала в единстве взаимопроникновения. В то время как эмпирическое «настоящее» есть неуловимое, несуществующее мгновение, «настоящее» метафизическое есть сама вечность. Так понимал это и Шопенгауэр.

Двойное возможно также отношение и к страданию. И здесь, быть может, будет уместным высказать, что каждый подлинный художник является хотя бы бессознательным последователем и единомышленником философа художников Шопенгауэра. У Жуковского встречаются такие выражения: благодать страдания, таинство страдания, вдохновение несчастья; «страдание – творец великого»³¹. И наконец, в удивительном и полном соответствии с определенными страницами у Шопенгауэра Жуковский заносит в свой дневник: «Счастье не цель жизни. Мы соединены состраданием с другими. Их несчастье общее для нас. Мы менее радуемся, нежели печалимся вместе с другими. Несчастье делает другого нам любезнее, почтеннее; он в наших глазах возвысится; чем более страдает и борется, тем любезнее. Мы знаем здесь одно потерянное счастье. Счастье наш предмет; здесь мы имеем только тень предмета»³². Подобное благословение страдания совершенно непонятно эмпирикам, для которых оно есть, напротив, очевиднейшее и несомненное зло. Из этой

основной неоднородности проистекает то, что художественное творчество в целом не доходит до тех, которым недоступна метафизическая глубина*. Страдая, душа отвращается от всех временных утех, которыми ее завлекает эмпирия, и обращается к себе самой; страдание влечет к творчеству, оно – метафизично. Красота и страдание интимно связаны в нашей душе и если мы говорим о красоте страдания, то и наоборот: мы знаем *страдание красоты*. Жуковский проникновенно замечает: «Весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним (ощущением прекрасного) грусть – но грусть, не приводящая в уныние, а животворная, сладкая, какое-то смутное стремление – это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности»**³³.

* Чехов говорит, как в выражении несчастья бывает «что-то притягивающее, трогательное сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать».

* То же говорит и Чехов: «Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторги, не наслаждение возбуждала во мне (красавица), а тяжелую, хотя и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя... и самой (красавицы) и было во мне такое чувство, как будто мы все... потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уже больше никогда не найдем... смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, недолговечна или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, Бог знает» (Чехов А.П. Красавицы: https://www.lib.ru/Litra/chehow/Krasavitsy.txt_with-big-html)

** То же говорит и Чехов: «Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторги, не наслаждение возбуждала во мне (красавица), а тяжелую, хотя и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя... и самой (красавицы) и было во мне такое чувство, как будто мы все... потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уже больше никогда не найдем... смутно чувствовал я, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, недолговечна или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, Бог знает» (Чехов А.П. Красавицы: https://www.lib.ru/Litra/chehow/Krasavitsy.txt_with-big-html)

Жуковский делил историков и исторических живописцев так: первый, который «представляет одну настоящую минуту: характер его тогда одна только прозаическая правда»³⁴, и другой, который выражает идеальное в материальном, высшее в ежедневном. – Эти характеры враждебны друг другу, и если, с точки зрения первых, идеальная истина окажется лишь ложью и пустой мечтой, то и обратно, для сторонников «возвышающего обмана» всякая фактическая, эмпирическая истина, всякий наивный реализм будет бессмыслицей, только представлением, чем-то в себе несуществующим. Но эмпирический характер есть лишь искаженное проявление метафизического, которое только затенено во всех направлениях грубою сетью наших «представлений». Жуковский превосходно говорит об этом метафизическом существе в нас: «Мы говорили о ней. Что составляет ее прелесть? Правдивость. И вообще что есть сущность красоты? Правда, т.е. тесное сродство с тем, что составляет сущность души человеческой; не с тем, чем мы бываем в ту или иную минуту нашей жизни, но с тем, что есть основание нашего бытия, что во всякую минуту жизни присутственно, что служит масштабом всех возможных модификаций нашего бытия... К ней нельзя иметь привязанности, не имея привязанности к чисто прекрасному. И нельзя удалиться от этой чистоты, не почувствовав себя виноватым перед нею»³⁵. В этом же смысле говорит Жуковский о выражении лица Мадонны Рафаэля: «На лице ее ничто не выражено, т.е. на нем нет выражения понятного, имеющего *определенное* имя»³⁶... Глубокая художественность Жуковского, притом всегда ровная, никогда не изменяющая себе, привела его к такому отношению к миру в целом, которое единственно представляет истинно художественное мирозерцание. «По-настоящему чувствуешь только самого себя и в физической, и в нравственной природе. Она есть только то, что мы сами»³⁷.

«Можно сказать, что вокруг нас ничто не существует отдельно: все берет *образ души* нашей; все – ее отголосок; все оживляет она тем бытием, которое в ней самой таится»³⁸. «Мир существует только для души человеческой. Бог и душа вот два существа; все прочее – печатное объявление, приклеенное на минуту»³⁹. После всего предыдущего будет понятным, если мы скажем, что приведенные

отрывки тяготеют к признанию того, что можно выразить так: *весь мир есть мое созерцание*, или: *жизнь есть сновидение*.

Художественная индивидуальность Жуковского

Жуковский – поэт вполне оригинальный. Этому не противоречит то обстоятельство, что его знают, главным образом, как поэта-переводчика. Вообще, эстетически воспринять художественное произведение – значит снова пережить в себе, проникнуться сновидением, вызвать его в себе в том виде, как оно проплывало перед душою его творца. Отсюда должно исходить и представление о художнике – исполнителе вообще, а также и о переводчике как художнике. Мысли Жуковского по этому поводу, опирающиеся на всю значительность его собственного опыта, должны быть отнесены к самым тонким и глубоким. «Переводя стихотворца, весьма полезно присоединить к основательному понятию о рифмах богатых и бедных, о цезуре, о грамматике, о том языке, с которого переводишь, и еще о том, на который переводишь, и дарование стихотворное – и чем оно ближе к дарованию образца, тем лучше для подражателя; но я позволю себе думать, что оно непременно должно быть с ним одинаково»⁴⁰. Он, «наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в создание собственного воображения;.. когда руководимый автором оригинальным, повторит с начала до конца работу его гения»⁴¹. «Дело не в том, чтобы каждое отдельное слово оригинала было изображено таким же отдельным и то же значащим словом в переводе... но в том, чтобы стих переведенный такое же производил на душу читателя впечатление в целом, как и стих оригинальный; чтобы... слова... были если не переведены, то непременно заменены другими, имеющими соответственную им силу... но таких слов надобно искать не в лексиконе, а в воображении стихотворном, и вот один из бесчисленных случаев, в котором переводчик необходимо должен быть сам творцом оригинальным»⁴². Переводы самого Жуковского, как известно, служат лучшим подтверждением его взглядов на этот вид творчества. Ибо Жуковский поэт оригинальный и в обычном

употреблении этого слова. И в этом смысле им оставлено совсем немало. Художественное наследие Жуковского пополняется еще его прозой. Здесь выделяются его письма и заметки путешествий по Западной Европе – как по встречающимся в них глубоким, вылившимся прямо из души, замечаниям различного характера, так и по необыкновенно художественным изображениям природы. Жуковский не оставил нам ни одной строчки общего места, избитых образов или чего-нибудь деланного, рассудком составленного лишь для заполнения требуемых связей – недостатки, от которых несвободны и многие из признанных корифеев нашей литературы. «Путешествия»⁴³ Жуковского достойны стоять наряду с выдающимися описаниями путешествий, например, с очерками путешествий Гейне, которые они, пожалуй, даже несколько напоминают, хотя бы по общему «романтическому» духу. Та устарелость, которую имеют в виду, говоря о романтизме Жуковского, и те черты его творчества, которые называют сентиментальными (считая их тем самым показателями некоторой слабости его художественного дарования), по существу, правда, должны быть отнесены к общему колориту той эпохи, но что все это не может касаться вопроса о степени художественного таланта, это очевидно хотя бы из того, что многие из этих особенностей равно свойственны как Жуковскому, так, например, и Гёте и др.

Необыкновенно сильное впечатление производят «Последние минуты Пушкина»⁴⁴. Личное почти безотлучное присутствие Жуковского при умирании Пушкина, с которым у него были давние близкие отношения, и искреннее благоговейное чувство к памяти о нем сообщили описанию последних часов Пушкина чрезвычайную напряженность. И если Пушкин в знаменитом пятистишии, «обращенном к Жуковскому», сделал имя его как поэта дорогим для всех поколений, то Жуковский не остался в долгу перед ним, но сделал неумирающим уже самый образ, притом последний, живого Пушкина. Интимное и глубоко-внимательное ко всякой мелочи (которые приобретают в час смерти такую значительность) описание Жуковского, вводящее нас всецело в атмосферу спальни, где кончается невыразимо дорогой нам человек, производит такое впечатление, каким только может захватить написанная страница. Это впечатление напоминает по характеру то, которое некоторые вынесли из

посещения Астаповской комнаты в музее Толстого: то же чувство близости дорогого покойника, переживаемой в известной обстановке. Но только в «комнате Пушкина» перед нами проходят и все страдания его, прерываемые минутами облегчения, и его последние слова и желания. И притом, как весь Жуковский отразился здесь: «Но что выражалось на его (Пушкина) лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо! Это было не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также и выражение поэтическое! нет! какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое удовлетворенное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: “Что видишь, друг?..” В эту минуту, можно сказать, я увидел лицо самой смерти, божественно тайное; лицо смерти без покрывала. Какую печать наложила она! И как удивительно высказала на нем и свою, и его тайну!»⁴⁵ – Описания Жуковским случаев привидений своих и чужих (в «Очерках Швеции»⁴⁶ и «Нечто о Привидениях»⁴⁷) – шедевры подобных рассказов; здесь – его царство: балладник Жуковский не был «реалистом». «Три сестры» и «Взгляд на землю с неба» – превосходные стихотворения в прозе Жуковского (темою первого служит вечность, второго – страдание). Несколько статей, обнаруживающих проницательность критического чутья Жуковского, значительны также и тем, что в них Жуковский, не удовлетворяясь просто рассмотрением единичных литературных явлений, неизменно подводит их под общее понимание данного рода литературы. Таким образом, мы имеем, например, тонкие суждения Жуковского о басне аллегорической и художественной, о переводчестве как виде творчества (изложено раньше) и пр. «Главная и существенная польза критики», по справедливому мнению Жуковского, «состоит в распространении вкуса, и в этом отношении она есть одна из важнейших отраслей изящной словесности, прибавлю, и философии моральной»⁴⁸. Самый же вкус «всегда основывается на чувстве и только управляем бывает рассудком». «Критика, распространяя истинные понятия вкуса, образует в то же время и самое моральное чувство»⁴⁹. Мысль об эстетическом воспитании человека не была вообще чуждою

Жуковскому. Язык прозы Жуковского обращает внимание своею чистотою и музыкальностью. Можно сказать, что эта проза, полная внутреннего ритма, льется как ритмические строки его ямбов, гексаметра или, например, короткого двухстопного стиха без рифм, а эти нерифмованные стихи льются с неменьшею свободой, чем те его строфы, которые обнаруживают исключительное обладание всеми элементами стиха. Разнообразие и изысканность стихотворных размеров Жуковского к концу его литературной деятельности сменяются, напротив, однотонностью их. Но так ценимой им «музыке слов» Жуковский не изменил, и это обнаруживается, кроме его собственной прозы, еще и на таких фактах его поэтической деятельности, как многочисленные переводы – переложения стихами произведений, написанных в оригинале прозой.

Центральным для художественной индивидуальности Жуковского должно признать значение *воспоминания*. Правда, уже в первоначальных, отроческих отрывках Жуковского сказался тот же основной тон, который проходит через все вообще творчество Жуковского (почему оно по существу и не может быть разделено на какие-либо периоды). Однако известные события его личной жизни (насильственная разлука, женитьба, а затем и смерть той, кого он любил) особенно содействовали тому, чтобы именно воспоминание стало тем средоточием его творчества, которое вобрало в себя все имевшиеся налицо художественные элементы, придавало им единство и силу. Художественная фантазия Жуковского была обращена на то, чтобы из представлений прошлого создать *сновидение*. Как корень философии красоты – а отсюда и всей философии Платона – есть *метафизика воспоминания*, образующего мост между двумя мирами, так корень поэтического творчества Жуковского есть *лиризм воспоминания*; для Жуковского, которому ведом был тот путь моста небесного, был проложен еще и другой мост, сходный с тем (и в конце концов тождественный с ним), но идущий по направлению его земного пути. И если для Платона прекрасно то, что заставляет нас вспоминать образ единой и вечной красоты («идею»), то и для Жуковского все прекрасное было крепко связано и приводило неизменно к образам его прошлого: реалии для него были как бы реликвиями. У Жуковского имеется и своеобразная *философия*

воспоминания как творческого состояния – воспоминания сквозь сон. Эта метафизика сновидения есть вместе с тем и метафизика смерти и любви. Для Жуковского «смерть» в обычном словоупотреблении звучала просто, как бессмыслица. (В одном отрывке он обмолвился так: «...и она – как говорят иные бессмысленно на свете – умерла».)⁵⁰ Смерть Жуковский определяет как ясное воспоминание минувшего, «вечный товарищ новой жизни»⁵¹. «Разлука ли это или сладостное подтверждение наших надежд на свидание и неразлучность? И те, кому дано было вкусить подобную минуту в жизни, назовут ли ее обыкновенным именем несчастья, тогда как сама по себе она есть представитель всего, что нам дорого и свято, и на земле, и за землею, когда воспоминание о ней одно из верных сокровищ, собираемых в жизни, которой ежедневные, желанные блага так незначительны и непрочны»⁵². «Подобные события составляют истинное содержание нашей временной жизни; из тех воспоминаний, какие от них сберегает душа, скопляется наше существенное богатство – приданое души на жизнь грядущую»⁵³. Утрата любимого человека есть глубочайшее и напряженнейшее страдание, непреодолимой властью выхватывающее нас из опутавшей нас частой сети конкретности; и нередко только такая утрата делает человека тем, что он есть, внезапно выявляя его истинное, метафизическое существо. «Не гроб берет наше милое – нет, он берет только то, что видели наши глаза; но то, что любила душа, то в ней и хороним мы навсегда не мертвым тлением, но вечно живым воспоминанием; и это воспоминание не есть тоска о том, чего уже нет и никогда не будет, а отрадная мысль о том, что живо и уже не подвержено никакой превратности, что более наше, хотя мы его не видим и не слышим... А все духовное свободно – они к нам ближе, нежели когда-нибудь; для них нет ни расстояния, ни времени; они в непосредственном союзе с нами и видят нашу душу, хотя для нашей и невидимы. Это верно не потому только, что мы этому верим, но и потому, что это составляет сущность души, от всего здешнего освобожденной. В чистой душе не изглаживается любовь земная, но от этой любви сохраняется только то, что в ней было свято; все своекорыстное от нее отпадает и ничто не нарушает ее светлой тишины... Как сказать: ее не стало? Глаза не

видят, ухо не слышит, но душа к душе ближе. Пусть глаза плачут и слух жаждет милого голоса, и руки ищут милой руки, и сердце, бедное, слабое сердце обо всем этом тоскует... печаль обратится в радость... она есть любовь, а любовь – сильнее смерти»⁵⁴. В этом удивительном отрывке смысл заканчивающего его изречения понят Жуковским, быть может, глубже, чем кем бы то ни было; вообще же для Жуковского характерно сплетение метафизических созерцаний с религиозными: метафизики сновидения и религиозной веры в бессмертие.

Состояниями, предрасполагающими к творчеству, должны оказаться (о чем уже отчасти упоминалось раньше) те, в которых участие души в конкретных связях мира сводится к возможному мнимому – наподобие того, как в состоянии естественного сна. Таковыми будут, например, молчание, тишина, одиночество⁵⁵. «Быть с собою, значит давать бытию своему полноту и твердость... отделяться от внешнего, чтобы знакомиться с внутренним. Но быть с собою можно только в *уединении*, в котором, можно сказать, настоящая жизнь наша». «Все необъятное в единый вздох теснится, и лишь молчание понятно говорит»⁵⁶. «Полное, таинственное чувство тишины, которое в то же время есть и глубокое чувство жизни»⁵⁷. В этом же смысле Жуковский говорит и о состоянии болезни (где и страдание, и одиночество): «Я болен. В промежутках более высоких мыслей, нежели когда-нибудь. Более воспоминаний и трогательных. Какое-то общее неясное воспоминание, без вида и голоса, как будто воздух прежнего времени... – болезнь есть состояние поучительное, сначала *affaiblissement**, – упадок, потом усилие, потом непременно дойдешь к чему-нибудь высокому. Болезнь знакомит с религией не страхом смерти, но величием жизни; страдание составляет настоящее величие жизни. Это – лестница. Наше дело взойти; что испытание, то ступень вверх. Радости можно назвать этими площадками, которые отделяют ряд ступенек от другого – они служат только отдохновением и переходом для новых усилий, для новых возвышений. Звезды. Тени. etc»⁵⁸. Этот «воздух прежнего времени», это «неясное воспоминание без вида и голоса» есть не

* слабость (фр.).

что иное, как первый просвет в метафизическое души, которое проглядывает из обступающих его тяжелых туч эмпирического, пока не засияет небесным светом восторжествовавшая лазурь сновидения; это — момент засыпания души для мира и загорающейся в ней жизни для творчества. И как прелестны эти странные, ничем как будто не связанные, простые упоминания: «Звезды. Тени». Здесь уже — сновидение, готовое заиграть перед душою всей красотой своих образов. Воспоминание пронизывает и самые образы художественных сновидений Жуковского. Общими всем поэтам, естественно, будут образы близкие к тем, из которых состоит жизнь сновидения. Поэтому образ легких и бесплотных теней принадлежит к древнейшим и постояннейшим у поэтов. Жуковский любовно отмечает каждое присутствие тени притом, что описывает? (Движущиеся тени облаков, «и ветер флагом шевелит, и рядом тень его бежит» и др.) Образы сновидений — те же тени, и наоборот, сами тени могут быть созерцаемы нами, как призрачные образы нереальных существ.

*И Патрокл с берегов забвенья
В полуночной тишине
Легкой тенью сновиденья
Прилетал уже ко мне.*
(Баллада «Ахилл») * ⁵⁹

*Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...
О милом весть, и в мир иной
Призвание...*

*И делит с тайной он звездной
Страданье;
Ее краса оживлена:
Ему в ней светится она.
Он таял, гаснул и угас...
И мнилось,
Что вдруг пред ним в последний час*
*Явилось
Все то, чего душа ждала,
И жизнь в улыбке отошла.*
(Баллада «Узник») ⁶⁰

Жуковским излюблен еще образ *завесы* (покрывала, пелены, покрова, занавеса). В качестве именно художественного образа это есть образ сновидческий, со всею возможностью сновидческих отождествлений и перемещений значения и пр.: это не просто отделяющая нас от чего-либо завеса, но такая, за которою ощутительно, хоть и непонятно, таится нечто значительное для нас,

чего ждет все существо наше. «Будем... стоять перед опущенною завесою» («таинственной завесой», которая отделяет «нас от иного мира»)⁶¹, будем радоваться ее трепетаниям, убеждающим нас, что за нею есть жизнь. «Это – очарованный покров». Хотя Жуковский нашел у себя такие слова призыва к ночи: «Сойди, о, небесная, к нам с волшебным твоим покрывалом... Своим усыпительным пеньем томимую душу тоской, как мать дитя, успокой»⁶² – но все же с вечером более сродства в его душе. О последних своих годах Жуковский отзывается так: «Покой моей обвечеревшей жизни»; но этот вечерний свет изливает и вся его поэзия. Именно заходящее солнце было в особенной интимной близости к душе Жуковского:

*Величавое в младых лучах рассвета
И неприступное в полуденных лучах,
В спокойном вечере оно с душой поэта
Красноречивей говорит.*

(Государыне императрице Марии Федоровне)

А о чем говорил с ним закат, об этом скажут такие его стихи:

*Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья –
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена, –
Спирается в груди болезненное чувство...
Что видимо очам – сей пламень облаков,
По небу тихому летящих...*

И т.д.

*И есть слова для их блестящей красоты;
Но то, что слито с сей блестящей красотой –
Сие столь смутное, волнующее нас...
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет⁶³,*

Внимая вечерней, Минвана, порой,

*Что легкою тенью,
Все верный, летает твой друг над тобой;
Что прежние муки:
Превратности страх,
Томленье разлуки,
Все с трепетной жизнью он бросил во прах.
Что, жизнь переживши,
Любовь лишь одна не рассталась с душой;
Что робко любивший
Без робости любит и более твой.*

(Баллада «Эолова арфа»)⁶⁴

Единство лирического и метафизического отношения Жуковского, быть может, ярче всего сказывается на его образе звезд: от некоторых его строк веет как бы целой звездной мистикой.

*Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты.
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;
Он поспешен, как мечтанье,
Как воздушный утра сон;
Но в святом воспоминанье
Неразлучен с сердцем он..!
Чтоб о небе сердце знало,
В темной области земной,
Нам туда сквозь покрывало
Он дает взглянуть порой...
А когда нас покидает,
В дар любви у нас в виду,
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду⁶⁵.*

Приписка в прозе (повторенная в письме к Гоголю) к этому стихотворению («Лалла Рук») заканчивается так:

«И эта прощальная звезда на нашем небе есть знак того, что прекрасное было в нашей жизни, и вместо того, что оно не к нашей жизни принадлежит. Звезда на темном небе, — она не сойдет на землю, но утешительно сияет нам из дали и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит. Жизнь наша есть ночь под звездным небом. Наша душа в лучшие минуты бытия открывает новые звезды, которые не дают и не должны давать полного света, но, украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле»⁶⁶.

Но тихо в сумраке ночей

Он бродит

И с неба темного очей

Не сводит:

Звезда знакомая там есть,

Она к нему приносит весть»⁶⁷.

Как прилетевшее внезапно дуновенье

От луга родины, где был когда-то цвет...

Сие шепнувшее душе воспоминанье

О милом радостном и скорбном старины...

Какой для них язык?...⁶⁸

Или еще так:

... Часто на краю

Небес, когда уж солнце село, видим

Мы облака; из-за пурпурных ярко

Выглядывают золотые, светлым

Вершинам гор подобные; и видит

Воображение там как будто область

Иного мира. Так теперь созданьем

Мечты, какой-то областью воздушной

Лежит вдали минувшее мое»⁶⁹.

Жуковский сожалеет, когда ему приходится уйти к себе, «не проводив на покой своего милого солнца». Лунные мотивы также свойственны поэзии Жуковского; призрачный свет луны преобразует все предметы. И Жуковский знает прекрасные отождествления луны:

И светлым лебедем луна
По бледной синеве востока
Плыла, тиха и одинока⁷⁰.

Но и этот образ луны Жуковский напитывает своим «воспоминанием», давая затем нечто вроде лунной мистики.

*Но как назвать очарованье,
Которым душу всю луна
Объемлет так непостижимо?..
Как часто вдруг возвращено
Каким-то быстрым мановеньем
Все улетевшее давно!
И видим мы воображеньем
Тот свежий луг, где мы цвели;
Даруем жизнь друзьям отжившим:
Былое кажется не бывшим
И нас манящим издали;
И то, что нашим было прежде,
С чем мы простились навсегда,
Нам мнится нашим, как тогда,
И вверенным еще надежде...
Не остров ли блаженный он,
И не гостиница ль земли,
Где, навсегда простясь с землею,
Душа слетается с душою,
Чтоб повидаться издали
С покинутой, но все любимой
Их прежней жизни стороною?..*

У Жуковского есть один необычный художественный образ; он уяснится из следующего отрывка: «Я когда-то сказал: *счастье жизни состоит не из* отдельных наслаждений, но из наслаждений *с воспоминанием*. И эти наслаждения сравнил я с фонарями, зажженными ночью на улице. Они разделены промежутками, но эти промежутки *освещены*, и вся улица светла, хотя *не вся* составлена из света. Так и *счастье жизни!* Наслаждение – фонарь,

зажженный на дороге жизни; *воспоминание* – свет, а *счастье* – ряд этих прекрасных, светлых воспоминаний, которые всю жизнь озаряют... Зажигай свой фонарь, не забываясь о тех, которые Провидение даст зажечь после: в *свое* время ты оглянешься, и за тобою будет прекрасная, *светлая дорога!*.. Можно некоторым образом сказать, что существует только то, чего уже нет! Будущее может не быть; настоящее может и должно перемениться; одно прошедшее не подвержено изменямости: воспоминание бережет его... И ряд таких минут, в которые Божество, блеснув пред тобою твоим же собственным чувством, не угасло, но оставило тебе свет свой в воспоминании, ряд фонарей – вот счастье, и оно вечно, как с его неизгладимыми воспоминаниями»⁷¹. В стихах это выражено Жуковским так (это соответствие прозы и стихов, нередкое у Жуковского, характерно для него):

*О, ваше сердце верно встретит
Прямую **прелесть** жизни сей,
И ряд веселых фонарей
Дорогу вашу всю осветит!
Пусть друга-ангела рука
Их зажигает перед вами!
А я, хотя издалика
За вами следуя глазами,
Вас буду сердцем провожать
И благодарно их считать!*⁷²

Что касается основного и самого значительного образа поэтов – *сновидения*, то здесь должно заметить следующее: Жуковский, часто прибегающий к нему, обнаруживает необыкновенно внимательное отношение к состоянию сновидения; так он бережно замечает и тонко описывает как самое это состояние, так и едва уловимое состояние засыпания, затем своеобразное состояние чуткого внутреннего сна и пр. Однако ввиду того что во всей определенности не сознавалось значение сновидения как эстетического первофеномена, то и самое употребление этого образа не могло быть всегда строго соответствующим тому значению его, которое только еще предчувствовалось (например, в самих по себе прелестных вступлениях к двум его стихотворениям в прозе, о

которых упоминалось раньше). Шопенгауэр, так же, как художник, часто пользовавшийся образом сновидения и обративший на него такое большое внимание, не создал, однако, вполне определенной метафизики сновидения, но обратился снова к «идеям» Платона. Уясняя, например, в этом смысле «безвольного, вечного субъекта познания, коррелата идеи» (т.е. состояние созерцания), Шопенгауэр продолжает так: «Жизнь и ее образы носят теперь пред ним, как мимолетные виденья, подобно легким утренним грезам человека, наполовину проснувшегося – грезам, сквозь которые уже просвечивает действительность и которые не могут больше обманывать; и как он, так испаряются наконец и эти видения, без насильственного перехода»⁷³. Здесь вполне очевидно, с предлагаемой точки зрения, несоответствие употребления слова значению его, происшедшее оттого, что сновидение взято в его вульгарном смысле, как нечто обманное в сравнении с действительностью; тогда как если бы точнее сознавалось, что первообразы – идеи, открывающиеся нам в созерцании, суть не что иное, как образы наших сновидений, то и представленное Шопенгауэром отношение должно быть перевернуто: вид, смысл этого отрывка, ясный даже и при таком неточном словоупотреблении, как раз заключается в том, что всякое «восприятие» действительности заменится «созерцанием» ее. (Действительность эмпирическая и действительность метафизическая). Вполне определенно выражался Шопенгауэр в таком, например, своем замечании: «В тот миг, когда, оторванные от хотения, мы отдаемся чистому безвольному познанию, мы как бы вступаем в другой мир... Освобожденное познание возносит нас так же далеко и высоко... как сон и сновидение... Мы уже не индивид, он забыт, мы только чистый субъект познания, единое мировое око»⁷⁴. Образ полета, летание, ощущение которого сопровождает блаженный миг наступления сновидения и не оставляет нас во все продолжение его, свойствен поэзии Жуковского настолько, что делает ее всю как бы воздушной. В обращениях к своей музе и поэзии, в этих едва ли не лучших своих стихотворениях («Я музу иную бывало», «К Гению», «Лалла Рук» и др.) Жуковский прямо называет себя поклонником «чистой красоты»: ее гению внемлет его душа «в чистейшие минуты бытия». И справедливость такого самоопределения не нарушается

ни религиозностью Жуковского, ни некоторыми символическими чертами, которые можно иногда увидеть в его творчестве. Выражением «символ» в искусстве, в лучшем случае, хотят сказать то же, что вполне исчерпывается более открытым выражением «художественный образ». Предпочтение же понятия символа свидетельствует лишь о неразличении ценностей (эстетическая ценность не выделена из ряда других). С другой стороны, выражение «художественный образ» следует только пояснить более точным и раскрывающим всю глубину его смысла выражением «сновидческий образ». В понятии символа мы имеем, напротив, сознательное отвлечение от художественной ценности произведения или образа, расторжение сновидческих отождествлений (данных нам в едином и цельном переживании всего клубка их), превратившихся в простые уподобления образов друг другу. Такого рода символические черты встречаются в произведениях Жуковского, например, в его, как он называет, «горной философии» (письмо из Швейцарии)⁷⁵ или в описании им торжества открытия Александровской колонны: она была для Жуковского и художественным «видением удивительного дня» и «символом России, вступающей в великий период бытия своего»⁷⁶. В стихотворении «Розы», написанном «при получении рисунка из роз с стеблями в виде креста», мы имеем соединение художественного и символического образа. Если выпустить всю середину этого стихотворения (десять строк, которые содержат образ этих роз, как символ жизни, ведомый Промыслом), то оставшееся (начало и конец стихотворения) даст дивный художественный образ:

*Розы цветущие, розы душистые, как вы прекрасно
В пестрый венок сплетены милой рукой для меня!
Светлое, чистое девственной кисти создание, глубокий
Смысл заключается здесь в легких воздушных чертах...
Розы прекрасные! в этом венке очарованном вы
Будете свежи всегда: нет увяданья для вас;
Будете вечно душисты; здесь памятью сердца о милой,
Вас здесь собравшей руке будет ваш жив аромат*^{*77}.

* Ср. у Фета: *Но в стихе умиленном найдешь*

Эту вечно душистую розу.

Об испытываемом Жуковским обаянии женственности (слово, которого не доставало ему*, свидетельствуют и многие его послания к представительницам того высшего круга, в котором он вращался. Жуковский знал откровенье всего прекрасного, в одно живое лицо слиянное. *Видение, сон* – вот образы, какими Жуковский выражает свои впечатления женской красоты.

*Тебя в пророчесственном сне
Видал я;
Тобою в пламенной весне
Дышал я;
Ты мне цвела в живых цветах;
Твой образ веял в облаках.*
Баллада «Узник»

А о своей любви, свет которой не угасал ему в продолжение всей его жизни, он пишет так:

*Люблю тебя, дышу тобой;
Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю;
Прелестных вижу – в их чертах
Одну тебя воображаю...
Тобой и для одной тебя
Живу и жизнью наслаждаюсь;
Тобою чувствую себя;
В тебе природе удивляюсь⁷⁸.*

Здесь выражено то, что должно отнести к *эстетике любви*: художественные элементы любви – это переживание любимого образа, как состояние своей души; единение с ним, созерцание его, как образа своего сновидения. Вместе с тем чувство любви, как захватывающее самые корни нашего существа и углубляющее его

* «Ей (Женщине) нужно только приобрести то, что на немецком языке так прекрасно называется *weiblichkeit* и для чего нет еще выражения в языке нашем».

до его метафизических основ, является неизменно побуждающим к творчеству и преображающим в творческие созерцания все наши впечатления от окружающего. О женственном обаянии самой поэзии Жуковского говорит Пушкин в знаменитой надписи к портрету Жуковского («Твоих стихов пленительная сладость»). Сам же Жуковский в четверостишии «К портрету моему» подошел к своему творчеству с другой стороны: сновидения прошлого все сильнее окуряют его своим волшебным ароматом.

Воспоминание и я – одно и то же:

Я – образ, я – мечта;

Чем старе становлюсь, тем я

Кажусь моложе⁷⁹.

Веяние неземной красоты с крыльев его стихов, таких бесплотных, летающих к нам в душу, чтобы снова подняться с нею, нетронутость и чистота его веры – делают Жуковского добрым гением русской поэзии*.

* Что касается чисто стихотворной стороны, то, кроме легкости и окрыленности стихов Жуковского, можно отметить, например, излюбленную им форму стихотворной речи, сообщающую ей гармоничность и закругленность. Например, «*Цветы* мечты уединение и жизни лучшие *цветы*». «И *зримо* ей в минуту стало *незримое* с давнишних пор». Чуткость Жуковского к звуковой стороне слова обнаружится на таком примере: «Ее теснил томительным желаньем и трепетным весельем волновал». Многие стихи звучат с силой и сжатостью афоризма, например: «Былое сбудется опять». Для сердца прошедшее вечно: «Жизнь и поэзия одно». «Все в жизни к великому средство». «Не говори с тоской: их нет, но с благодарностию: были». «И лишь молчание понятно говорит». «Тайное, страстное кто выражал?» Особые отделы поэзии Жуковского могли бы составить его юмористические стихотворения (послания и шутки) и детская литература (стихотворения и сказки). Юмор вообще свойствен Жуковскому, и мягкие блестящие его служат украшением и его прозы, а его произведения для детей давно уже вошли в хрестоматии и обиход домашнего воспитания и, действительно, относятся к лучшему у нас в этой области. Из непереводаемых, кажется, только эти произведения Жуковского, наряду с его патриотическими песнями (гимн и др.) и получили широкую известность. Но, конечно, не на них

Комментарии

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2000–2004.

² Жуковский В.А. Статьи 1840-х годов. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // В.А. Жуковский – критик / Сост., вст. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 100–110. – (Б-ка русской критики).

«Руссо говорит, – пишет Жуковский в письме А.А. Воейковой и А.И. Тургеневу, посылая свою “Лалла Рук”, – il n’y a de beau que ee que n’est pas; это не значит только то, что не существует, прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, является нам единственно для того, чтобы исчезнуть; чтоб нам сказать, оживить и обновить душу – но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем...

Оно действует на нашу душу не одним присутственным, но и неясным настоящим, а темным, в одно мгновение слившимся воспоминанием всего прекрасного в прошедшем и тайным ожиданием лучшего в будущем:

А когда нас покидает,
В дар любви у нас в виду
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду.

(«Лалла Рук»)

[Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2 / Под редакцией А.С. Янушкевича и др. – М.: Языки славянской культуры, 2000. – С. 223.

³ Там же. – С. 103.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же. – С. 102.

⁷ Там же. – С. 104.

⁸ Там же. – С. 101.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. – С. 106–108.

¹¹ Там же.

основано глубокое и непрекращающееся до наших дней влияние Жуковского на поэтов; причем непосредственным оно было на Пушкина, Козлова и отчасти Тютчева. Со многими же другими нашими лучшими художниками слова Жуковский находится в близком родстве по духу, если и нельзя с уверенностью утверждать о прямом его влиянии.

¹² Там же. – С. 103.

¹³ Жуковский В.А. Рассуждения и размышления // Жуковский В.А. Сочинения в стихах и прозе. Санкт-Петербург. Издание книгопродавца А.И. Глазунова, 1901. – С. 926–938.

¹⁴ Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады. Поэмы. Письма. Очерки. Заметки. – М.: Эксмо, 2008. – Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-vasiliy-zhukovskiy/53702-pevec-vo-stane-russkih-voinov-stiho-tvoreniya-ballady-poemy-vasiliy-zhukovskiy/read/page-25html>

¹⁵ Цит. по: Степанищева Т. О некоторых творческих моделях в поэзии Жуковского: «Долбинские стихотворения» – «Арзамасская галиматья» – «Павловские послания» // (University of Toronto – Academic electronic journal in slavic studies. Toronto Slavic Quartely). – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsg/15/stepanisch15.shtml>

¹⁶ Жуковский В.А. – критик / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – (Б-ка русской критики). – Режим доступа: <http://Lib.ru/Классика:Жуковский В.А. Статьи> http://azlib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0510.shtml; Жуковский В.А. Полн. собр. соч. (1845–1850). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445811654>

¹⁷ Жуковский В.А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // В.А. Жуковский – критик / Сост., вст. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 105. – (Б-ка русской критики). – Режим доступа: <http://Lib.ru> "Классика", azlib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0550.shtml

¹⁸ Жуковский В.А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // В.А. Жуковский – критик / Сост., вст. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 105. – (Б-ка русской критики). – Режим доступа: <http://Lib.ru> "Классика", azlib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_055.shtml

¹⁹ Там же. – С. 105.

²⁰ Жуковский В.А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н.В. Гоголю // В.А. Жуковский – критик / Сост., вст. ст. и коммент. Ю.М. Прозорова. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 105. – Режим доступа: http://Lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0550.shtml

²¹ Жуковский В.А. Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. – СПб.: Изд-во Маркса А.Ф., 1902. – Т. 12. – С. 10.

Рафаэлева «Мадонна» – фрагмент из письма Жуковского к великой княгине Александре Федоровне (принцессе Шарлотте), написанного 29 июня 1821 г. во время его первого путешествия по Германии. Жуковский В.А. Рафаэлева «Мадонна» // Сочинения в стихах и прозе. Изд. книгопродавца А.И. Глазунова. – СПб., 1901. – С. 878–879. Впервые напечатан в «Полярной звезде», изд. А. Бестужевым

и К. Рылеевым. – СПб.: Полярная звезда. Типография Греча, 1824. – С. 241–249. «Сикстинская Мадонна» – выдающееся произведение Рафаэля Санти Урбинского (1483–1520) – создавалась им в последние годы жизни (1515–1519).

²² Жуковский В.А. Нечто о привидениях. – Режим доступа: http://bookz.ru/authoris/jukovskii-vasilii/jukovv01/1_jukovv01.html

²³ Там же.

²⁴ Жуковский В.А. Нечто о привидениях. – Режим доступа: http://anne_queen.com.ua/in-dex.php?id=321

²⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – Режим доступа: www.dolit.net/author/4022/ebook/49322/shopengauer_artur/mir_kak_volya_i_predstavlenie/read/35

²⁶ Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>; Жуковский В.А. Дневники, 1821: Жуковский полное собрание сочинений. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-154.htm>

²⁷ Там же.

²⁸ Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>. Дневники, 1821: Жуковский. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 173.

²⁹ Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1834–1847). – С. 296. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=545816702>.

³⁰ Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады, Поэмы. Письма. Очерки. Заметки. – М.: Эксмо, 2008. – С. 95. – Режим доступа: www.litmir.me/br/?b=242758&ip=95

³¹ Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады, Поэмы. Письма. Очерки. Заметки. – М.: Эксмо, 2008. – С. 95. – Режим доступа: www.litmir.me/br/?b=242758&ip=87

³² Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – С. 129. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>

³³ Это примечание Жуковского к стихотворению «Лалла Рук», которое было написано в 1821 г. как отклик на дворцовый праздник в Берлине, данный прусским королем Фридрихом 15 января 1821 г. по случаю приезда его дочери – великой княгини Александры Федоровны – и зятя – будущего императора Николая I. Одним из центральных эпизодов праздника было представление по мотивам поэмы английского поэта Томаса Мура (1779–1852), одноименной со стихотворением Жуковского. Роль индийской принцессы Лалла Рук играла в спектакле

Александра Федоровна, адресат Жуковского. Жуковский, присутствовавший на празднике, написал это стихотворение, где образ Лалла Рук превратился в символ поэзии, поэтического вдохновения. Обширное примечание к этому стихотворению Жуковский не опубликовал. В.П. Петушков приводит его по рукописи (В.П. Петушков. Комментарии: В.А. Жуковский. Лалла Рук. – Режим доступа: <http://rvb.ru/19vek/zhukovsky/02comm/183.htm>)

В.А. Жуковский. О поэте и современном его значении // *Жуковский В.А.* Статьи по эстетике и критике. – С. 102. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819256>, или Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>

³⁴ *Жуковский В.А.* Дневники. Записные книжки (1834–1847) <https://books.google.ru/books?isbn=5445816702>

³⁵ *Жуковский В.А.* Дневники, 1821: Жуковский. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-154.-htm>

³⁶ *Жуковский В.А.* Статьи по эстетике и критике. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819256>

³⁷ *Жуковский В.А.* Статьи по эстетике и критике. – С. 88. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819256> или Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – С. 299. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>

³⁸ *Жуковский В.А.* Дневники. Записные книжки (1804–1833). – С. 144. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>

³⁹ *Жуковский В.А.* Дневники, 1821: Жуковский. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 155. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-154.-htm>

⁴⁰ *Жуковский В.А.* Радамист и Зенобия. Трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинение Кребилльона // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. / Под ред. Ю.Д. Левина и А.Ф. Федорова. – Л.: Советский писатель, 1960. – С. 156. – Режим доступа: http://Lib.ru/Классика/Жуковский_Василий_Андреевич/az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0440.shtml.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ *Жуковский В.А.* Дневники. Записные книжки (1804–1833). Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=544581924>; *Жуковский В.А.* Дневники 1821: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. – 2004. М.: Языки славянской культуры. – Т. 13; *Жуковский В.А.* Дневники. 1838. Записные книжки (1834–1847). – Режим доступа:

<https://books.google.ru/books?isbn=545816702>; Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. – М.: Языки русской культуры, 1999. – Т. 13. (Путешествия: Швейцария, Франция, Германия, Италия, Голландия, Швеция).

⁴⁴ Статья Жуковского «Последние минуты Пушкина» («Современник». 1837. – Т. 5. – С. 1–18) представляет собой специально переработанный автором для печати краткий текст письма. Эта краткая (печатная) редакция письма является последней авторской редакцией письма к С.Л. Пушкину – отцу поэта. Жуковский пишет: «В эту минуту, можно сказать, я видел самую смерть, божественную тайну, смерть без покрывала. Какую печать положила она на лицо его и как удивительно высказала на нем и свою и его тайну. Я уверяю тебя, что никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина» (Жуковский В.А. Письмо Пушкину С.Л., 15 февраля 1837 г. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhikovsky/texts/zhuk4/zhuk4./zhuk4-602-htm>).

П.Е. Щёголев отмечает, что самой достоверной и авторитетной историей последних дней Пушкина принято считать это описание В.А. Жуковского. Признавая значение этого письма как наиболее полного свода свидетельств очевидцев дуэли и смерти Пушкина, Щёголев выразил, однако, сомнение в точности и объективности Жуковского-мемуариста (Щёголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. – М.; Л.: Гос. изд-во худ. литературы, 1928. – С. 159); Р.В. Иезуитова. Письмо В.А. Жуковского к С.Л. Пушкину о смерти поэта (к истории текста). – С. 157–168. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isd/isd-157-htm>

⁴⁵ Жуковский В.А. Последние минуты Пушкина // Современник. 1837. – Т. 5; Жуковский В.А. Письма к С.Л. Пушкину (февраля 15 «1837»), Петербург. – Режим доступа: <http://rob.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol4/03letters/422htm>

⁴⁶ «Очерки Швеции» были написаны В.А. Жуковским во время 17-дневного путешествия (29 мая – 14 июня 1838 г.) по этой стране в свите наследника русского престола великого князя Александра Николаевича, ученика поэта; опубликован в 11 томе «Современника». – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/506005.html>

⁴⁷ Жуковский В.А. «Нечто о Привидениях». – Режим доступа: http://royalib.com/book/gukovskiy_vasiliiy/nechto_oprividенийyah.html

⁴⁸ Жуковский В.А. О Критике. Письмо к издателям «Вестника Европы» // Жуковский В.А. Сочинения. – М.: Изд-во художественной литературы, 1954. – С. 515–546.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Стихотворение В.А. Жуковского «Чаша слез» (1831):

...Но милосердный Бог о ней решил

Иначе: Он ее призвал к Себе

На небо, и она – как говорят иные,

Бессмысленно на свете – умерла.

В этом стихотворении, а также в таких произведениях, как «Взгляд на землю с неба» (1831), «Горько плача и рыдая» (1837), «Выбор креста» (1845), «Египетская тьма» (1846) отчетливо прослеживаются религиозно-мистические мотивы. Для Жуковского поэзия окончательно становится религиозным откровением. Он полностью принимает назначение поэзии, выраженное в переведенной им в 1839 г. драматической поэме «Камозэн» немецкого писателя Фр. Гальма: «Поэзия небесной Религии Сестра земная, Поэзия есть бог в святых мечтах земли» (Писатели XIX века: *Жуковский В.А.* – Эволюция романтизма. – Режим доступа: www.literature_xix.ru } Жуковский В.А.).

В статье «О молитве» пройдет мотив суда над Христом, во время которого Пилат спросил Спасителя о том, «что есть истина». Жуковский говорит о том, что Пилат и не подозревал, что «ответ на вопрос его заключается в самом вопросе, и, председатель гордо на судилище», Пилат, по мнению Жуковского, «не узнает божественного откровения, ему предстоящего в образе этого Всемогущего Узника (*Жуковский В.А.* О Молитве. Письмо к Гоголю // *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – СПб.: Изд-во Маркса А.Ф., 1902. – Т. 10. – С. 77–78). Один раз только «истина сама явилась на землю глазами человека; и он ее видел без покрывала и не узнал ее», и это было, как считает Жуковский, с Пилатом на суде над Христом. Один раз истина явилась и самому автору. Момент этот описан в приведенном пейзаже, который следует за изложением евангельской легенды. Это, как отмечает И.А. Айзикова, «художественный дискурс, сливающийся с философско-религиозным дискурсом о познании Бога, органично переходящим в переложение евангельского сюжета о Христе и Пилате». (*Айзикова И.А.* Евангельские идеи, мотивы, образы в «Святой прозе» В.А. Жуковского // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.*: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. – С. 182 – Режим доступа: <http://poetica.pro/journal/liter.php?id=2439;philolog.petrsu.ru/filolog/konf/2008/12-aizkova.htm>).

Жуковский В.А. О молитве. Письмо к Гоголю // *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – СПб.: Изд-во Маркса А.Ф., 1902. – Т. 10. – С. 75.

⁵¹ *Жуковский В.А.* Взгляд на землю с неба (1831) // *В.А. Жуковский.* Сочинения в стихах и прозе. Издание книгопродавца А.И. Глазунова. Санкт-Петербург,

1901. – С. 887–888. – Режим доступа:

<https://books.google.ru./books?isbn=5446091086>;

Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов: Стихотворения. Баллады, Поэмы. Письма. Очерки. Заметки. – М.: Эксмо, 2008. – С. 95. – Режим доступа: <https://books.google.ru./books?isbn=5457091066>

Во «Взгляде на землю с неба» Жуковский пишет: «Наша участь есть безмятежное блаженство, а им (пылинкам) – им дано страдание!.. Страдание – для них оно непостижимо, а я с высоты моей постигаю всю божественную тайну. Страдание, творец великого, – оно знакомит их с тем, чего мы никогда в безмятежном блаженстве нашем не узнаем; с таинственным вдохновением веры, с утехою надежды, с сладостным упоением любви...»

Но в минуту разлуки с жизнью, они узнают и тайну смерти: она является им уже не страшлищем, губителем настоящего и будущего, а ясным *воспоминанием минувшего*, которое с ними вместе вылетает из праха, вечный товарищ новой жизни». Жуковский В.А. Взгляд на землю с неба (1831) – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5446091086>

^{52–54} И.Ю. Винницкий в произведении «Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского» (Винницкий И.Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovscky/text/zho/zhd/zhd-130-htm>) отмечает, что мистический конфликт занимает важное место в рассуждениях Жуковского.

Человек, пишет Жуковский в 1846 г., имеет *тройственную* природу: в нем соединяются *дух* (чисто божественное начало), душа («нетленное, с ним нераздельное тело духа») и *тело* (т.е. «материальная скиния духа и души на все время земной жизни»). Душа «имеет, с одной стороны, свойство телесного, т.е. некоторый определенный образ, с другой стороны, нетленность и самобытность духа». Дух – царствует. Душа выполняет роль посредника между ним и телом. Тело, до падения человека чистое, «по своей испорченности от падения сделалось главным врагом души человеческой» (Плоть – дух) [Жуковский, 1902: 11, 10–11]. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=183522&p=53>

Что же такое смерть? «Чистое ощущение своего духовного бытия, вне всякой ограничивающей его мысли, без всякого особенного и его стесняющего чувства, а просто душа в полноте своего бытия» (Жуковский, 1902: 10, 132). См. сноску № 50.

Что же происходит с душой после смерти? Она (говорит поэт в другом месте) с своими земными сокровищами, с своими воспоминаниями, с своею любо-

вью, с нею слитыми и ей, так сказать, укрепленными смертью, переходит в мир без пространства и времени; она слышит без слуха, видит без очей, всегда и везде может соприсутствовать душе ею любимой, не отлученной от нея никаким расстоянием. (Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. – СПб.: Изд-во Маркса А.Ф., 1902. – Т. 10. – С. 74).

Но могут ли живые видеть и слышать души умерших? «Видение земное исчезло; место, так мило занятое, опустело; глаза не видят; ухо не слышит; самое сообщение душ (по-видимому) прекратилось», – пишет он в том же письме «О смерти». (Там же.)

Так верить или нет в привидения? Ни то ни другое. Эти явления, по Жуковскому, останутся «для нас навсегда между да и нет».

И в самой невозможности дать ответ на этот вопрос Жуковский видит выражение закона Создателя, «который, поместив нас на земле, дабы мы к здешнему, а не к другому какому порядку принадлежали, отделил нас от иного мира таинственной завесой», непроницаемой завесой, которая иногда высшею волей приоткрывается перед редкими избранниками.

Человек не в силах сам приподнять ее, но ему дается таинственный намек на то, что за нею существует (см. стихотворения конца 1810-х – начала 1820-х годов: «На кончину ея величества королевы Вартембергской», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель»). Жуковский указывает на то, что *очевидность* принадлежит материальному миру, мир же духовный есть таинственный мир веры. Эти явления духов – лучи света, иногда проникающие сквозь завесу, которою мы отделены от духовного мира; они будят душу посреди ленивого покоя земной очевидности, обещают нечто высшее, но его не дают ей. Мы и они принадлежим разным мирам: не отрицая ни существования духов, ни возможности их сообщения с нами, не будем преследовать их тайны своими умствованиями, будем с смиренною верою стоять перед опущенною завесою, будем радоваться ее трепетаниям, убеждающим нас, что за нею есть жизнь, но не дерзнем и желать ее губительного расторжения: оно было бы для нас вероубийством.

Словом, отмечает И.Ю. Винницкий, верить нужно не в привидение, а в Провидение, и лучше всего не гадать о загробной жизни, а ждать момента торжественного перехода в нее. Винницкий полагает, что эта теория служит комментарием к прежней поэзии Жуковского. В этой статье «О привидениях» откристаллизовались взгляды Жуковского, выраженные в элегическом и балладном «циклах» 1810–1830-х годов, и оформились в цельную и логическую теорию, т.е. лирическая, образная философия переводится на тот язык, который Жуковский назвал в поздние годы *философическим*.

В заключительной части этой статьи Жуковский как бы воскрешает *свое* прошлое, призывает к себе тени минувшего, и в результате статья оказывается своего рода *обобщающим воспоминанием*. Это уже не философская лирика, а *лирическая философия*.

В финале статьи Жуковский обращается к особенному роду видений, составляющих середину между обычными сновидениями и настоящими привидениями. Эти видения особенно принадлежат смертной минуте, в которую душа, готовая покинуть здешний мир и стоящая на пороге иного мира, полуотрешенная от тела, уже не зависит от пространства и места и действует непосредственное, сливаясь *там* и *здесь* воедино. Иногда уходящая душа в исполнение данного обета возвещает свое отбытие каким-нибудь видимым знаком – здесь выражается только весть о смерти; иногда бесплотный образ милого нам человека неожиданно является перед глазами, и это явление, всегда современное минуте смертной, есть как будто последний взгляд прощальный, последний зов любви в пределах здешнего мира на свидание в жизни вечной...

Эта статья Жуковского, как отмечает Иосиф Эйгес, – результат «последней осознанности поэтом своих интимных переживаний» (*Эйгес И.* В.А. Жуковский. – София. – М.: Тип. К.Ф. Некрасова, 1914. – Апрель, № 4. – С. 67).

Что же такое смерть? Свобода, положительная свобода души: ее полное самоузнание с сохранением всего, что ей дала временная жизнь и что ее здесь довершило до жизни вечной, с отпадением от нее всего, что не принадлежит ее существу, что было одним переходным, для нее испытательным и образовательным, но по своей натуре ничтожным, здешним ее достоянием.

И.Ю. Винницкий отмечает, что мистический опыт (свой и «чужой»; радостный и ужасный) становится темой постоянных размышлений поэта в 1830–1840-е годы: (при) видения оказываются «героями» его философских и автобиографических сочинений («Взгляд на землю с неба» [1831], впоследствии отозвавшийся в письме к Гоголю «О молитве» [1847], «Стихотворение на смерть Пушкина» [1837], «Очерки Швеции» 1838, «Камознс» [1839], «Две сцены из Фауста» [1848]). В дневниках поэта часто упоминаются философические разговоры о загробной жизни и привидениях. С эсхатологическим страхом и надеждой связан цикл его «апостольских посланий» – статей, которые он предполагал опубликовать в 1850 г. Одной из характерных для «позднего» Жуковского «проповедей святыни» является, по мнению И.Ю. Винницкого, статья «Нечто о привидениях». Эта статья обращена к соотечественникам, еще не отравленным смертоносным неверием. В личном смысле она – одна из характерных для него попыток *мечтательного бегства* от страшного времени на духовную родину. (*Винниц-*

кий И.Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. – Режим доступа: [http://\(fb2\)coollib.com.coollib.com/b/261570/read](http://(fb2)coollib.com.coollib.com/b/261570/read)

⁵⁵ Жуковский В.А. «Из альбома гр. С.А. Самойловой. 29 августа 1819. Павловск // Жуковский В.А. Дневники, 1819. С. 135–136; Жуковский В.А. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 135–136. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-130-htm>

⁵⁶ Стихотворение Жуковского В.А. Невыразимое (отрывок)

Что наш язык земной пред
дивною природой?

Режим доступа: <https://library.ru/text/1121/p.1/index.html>

⁵⁷ Жуковский В.А. Дневники. 1838 г. Записные книжки (1834–1847). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=545816702>

⁵⁸ Жуковский В.А. Дневники, 1818. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – 28 октября. – С. 129. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-129-htm>;

Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – С. 136. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>

⁵⁹ Баллада «Ахилл». Начата еще в 1812 г., а полностью написана 3 ноября 1814 г. Впервые напечатана в журнале «Вестник Европы», 1815, № 4. К балладе Жуковский сделал примечания:

«Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или умереть в молодости со славою» – он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора, – и умертвил Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним повсюду: и в шумный бой, и в уединенный шатер; везде он помнил о ней; наконец он слышал и пророческий голос коней своих, возвестивший ему погибель.

Виден в поле опустелом

С колесницею Приам.

Приам приходил один ночью в греческий стан молить Ахилла о возвращении Гекторова тела. Мольбы сего старца тронули душу грозного героя: он возвратил Приаму обезображенный труп его сына, и старец невредимо возвратился в Трою.

И скрипят врата Аида.

Аидом назывался у греков ад; Плутон был проименован Айдонеем.

Ты не жди, Менеций, сына.

Менеций – отец Патрокла.

От Скироса вдаль влекомый,

Поплывет Неоптолем.

Пирр, сын Ахилла и Деидамии, прозванный Неоптолемом. В то время, когда Ахилл ратовал под стенами Илиона, он находился в Скиросе у деда своего царя Ликомеда». (Цит. по: Жуковский В.А. Сочинения. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 542. – Примечания В.П. Петушкова).

⁶⁰ Баллада «Узник». Написана 30 ноября 1819 г. Впервые напечатана в журнале «Невский зритель», 1820, февраль.

«Узник» – одно из самых романтических произведений Жуковского. Заключение в тюрьме юноша слышит за стеною голос такой же, как он сам, узницы:

Итак, все блага заменить

Могилой;

И бросить свет, когда в нем жить

Так мило;

Ах, дайте в свете подышать;

Еще мне рано умирать.

Лишь миг весенним бытием

Жила я;

Лишь миг на празднике земном

Была я

Душа готовилась любить...

И все покинуть, все забыть!

Юноша сжился душою с узницей, которой он никогда не видал. В ней вся жизнь его, и он не просит самой воли. И что нужды, что он никогда не видел ее, что она для него – не более, как мечта?

Не ты ль – он мнит – давно была

Любима?

И не тебя ль душа звала,

Томима

Желанья смутного тоской,

Волненьем жизни молодой?

Тебя в пророчественном сне

Видал я;

Тобою в пламенной весне

Дышал я;

Ты мне цвела в живых цветах;

Твой образ веял в облаках.

Молодая узница умерла в своей тюрьме; узник был освобожден, –

Но хладно принял он привет

Свободы:

Прекрасного уж в мире нет.

Дни, годы

Напрасно будут проходить...

Погибшего не возвратить

И тихо в сумраке ночей

Он бродит,

И с неба темного очей

Не сводит:

Звезда знакомая там есть;

Она ему приносит весть...

⁶¹ Жуковский В.А. – Режим доступа: www.hidemagic.r?page_id=94

Жуковский, обсуждая вопрос о достоверности случаев видимого явления духов, т.е. призраков или привидений, пришел к выводу, что «сии явления все останутся для нас навсегда между “да” и “нет”». Далее он разъясняет почему. «В этой невозможности приобрести насчет их убеждение выражается для нас закон самого Создателя, который, поместив нас на земле, дабы мы к здешнему, а не к другому какому порядку принадлежали, отделил нас от иного мира таинственной завесою. Эта завеса непроницаема; она порой сама перед нами приподымается, дабы мы знали, что за ней не пусто, но нашей силой никогда быть развернута не может. Если бы хотя одно явление духа... могло быть доказано так убедительно, что для всего света без изъятия сделалось бы несомненно, то вера в бессмертие души преобратилась бы для всех в очевидность. Это, правда, по сей-то очевидности нам иметь и не должно.

Итак, не отрицая ни существования духов, ни возможности их сообщения с нами, не будем преследовать их тайны своими умствованиями, вредными, часто гибельными для нашего разума, будем со смиренной верой стоять перед опущенной завесой, будем радоваться ее трепетанием, убеждающим нас, что за ней есть жизнь, но не дерзнем и желать ее губительного расторжения: оно было бы для нас вероубийством». – Режим доступа: www.hidemagic.r?page_id=94

⁶² Жуковский В.А. Ночь. Написано в 1823 г. Впервые напечатано в альманахе «Северные цветы на 1829 г.». – СПб., 1824.

Уже утомившийся день

Склонился в багряные воды,

Темнеют лазурные своды,

Прохладная стелется тень;

И ночь молчаливая мирно

Пошла по дороге эфирной,
И Геспер летит перед ней
С прекрасной звездой своей.

Сойди, о небесная, к нам
С волшебным твоим покрывалом,
С целебным забвенья фиалом.
Дай мира усталым сердцам.
Своим миротворным явлением,
Своим усыпительным пеньем
Томимую душу тоской,
Как мать дитя, успокой.

⁶³ Жуковский В.А. Невыразимое. Написано в августе 1819 г. Впервые напечатано в сборнике «Памятник Отечественных Муз на 1827 г.». СПб., 1827– Режим доступа: www.litmir.me/br/?b=128826&p=69

⁶⁴ Баллада «Эолова арфа» написана 9–13 ноября 1814 г. Впервые напечатана в журнале «Амфион» 1815, март. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/periodic/ppo-abc/pp1-1481.htm>; <https://books.google.ru/books?isbn=5446037162>. Белинский писал, что эта баллада прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского.

⁶⁵ «Лалла Рук». Написано между 27 и 31 января 1821 г. Впервые напечатано в журнале «Московский телеграф», 1827, № 14. Тема стихотворения подсказана сюжетом одноименной поэмы английского поэта Томаса Мура (1779–1852). Это стихотворение раскрывает основные идеи лирической философии Жуковского. В конце 1810-х – начале 1820-х годов он создает свою лирическую «философию Лалла Рук», т.е. философию поэтического откровения, переживаемого при видении чудесного посланца небес, «гения чистой красоты» (см. ее концептуальное изложение в статье «О Рафаэлевой Мадонне» 1821 г.) – Жуковский В.А. Рафаэлева Мадонна // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. – СПб.: Изд-во Маркса А.Ф., 1902. – Т. 12. – С. 10.

Рассматривая это стихотворение, Ц.С. Вольпе пишет: «Эта прощальная и навсегда оставшаяся звезда в нашем небе есть знак того, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе – того, что оно не к нашей жизни принадлежит! Звезда на темном небе – она не сойдет на землю, но утешительно сияет нам издали; и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит! Жизнь наша есть ночь под звездным небом – наша душа в минуты вдохновения

открывает новые звезды; эти звезды не дают и не должны давать нам полного света, но украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями по земле. *Voilà la philosophie de halla Roukh*. Здесь в этой “звездной мистике” нетрудно, конечно, распознать романтическую трактовку платоновского идеализма». (*Вольне Ц.С.* Жуковский, 1941. – Режим доступа: feb-web.ru/feb/irl/ilo/ils/il523552.) Жуковский В.А. Полное собр. соч. и писем / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 156. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/critics/il5/il5-355.htm>

Посредником между небесным и земным, вестником неба на земле является существо, именуемое «таинственным посетителем», «вестником», «мимо пролетевшим гением», «ангелом», «гением чистой красоты», «Лаллой Рук». «Мимо пролетевший гений» является на мгновение, распаивает завесу:

Часто в жизни бывало:

Кто-то светлый к нам летит,

Подымает покрывало

И в далекое манит.

(«Таинственный посетитель», 1824. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. 2. – С. 240.)

Из-за приоткрывшейся завесы сияет небесный свет – но только на мгновение, ибо «гений» быстро скрывается из глаз, оставляя после себя «прощальную звезду».

Звезды становятся у Жуковского окнами в мир небесного – прекрасными, однако недоступными. Звезды освещают земной путь человека. Хотя они не могут рассеять мрак земли, но взгляд на них оживотворяет душу. «Жизнь наша есть, – пишет Жуковский, – ночь под звездным небом; наша душа в лучшие минуты бытия открывает сии звезды, которые не дают и не должны давать полного света, но, украшая наше небо, знакомя с ним, служат в то же время и путеводителями на земле». Жуковский В.А. Полное собр. соч. и писем / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – С. 156–157. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/critics/il5/il5-355.htm>

Вся эта аллегория подчеркивает трагическую невозможность преображения земли в небо, невозможность спасения от зла в земном мире. «Лишь когда душа развоплотится от тела и, покинув земную чужбину, вернется на небесную родину, совершится ее спасение. Пока же она должна томиться в “темной области земной” и довольствоваться слабым утешением – мимолетными явлениями небесной красоты. Эта концепция – всецело романтическая, свойственная скорее платоническому, чем христианскому мировоззрению». (Свящ. Дмитрий Долгушин. Ли-

тургическая тема в Павловском цикле стихотворений В.А. Жуковского. – Режим доступа: http://russian-literature.com/ru/publications/kemerovo/svyasch_dmitriy-dolgushin-liturgicheskaya-tema-v-pavlovskom-cikle-stihotvoreniiy-v-zhukovskogo)

⁶⁶ Жуковский В.А. – Режим доступа:

<https://books.google.ru./books?isbn=5445819191>

Цитированный текст, будучи комментарием к «Лалла Рук», вместе с тем комментирует и такие философские стихотворения, как «Невыразимое» (1819), «Явление поэзии в виде Лалла Рук» (1921), «Я Музу юную, бывало встречал...» (1824) и др.

(Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Гихл, 1969. – Т. 1. – С. 461–462.)

⁶⁷ Баллада «Узник». Сюжет взят из элегии французского поэта Шенье (1962–1794) «Юная узница».

⁶⁸ Жуковский В.А. Невыразимое. Написано летом 1819 г.

Созерцая красоту природы, поэт пытается проникнуть в тайны мироздания: «Сие присутствие Создателя в созданье» – вот то главное, что интересует лирического героя стихотворения. Именно с этим связана основная проблема: возможно ли выразить словами ту тайну, ощущение которой смутно рождается при созерцании прекрасной природы. Известный литературовед Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» так определяет идею стихотворения «Невыразимое»: «Основная мысль стихотворения в том, что объективный мир природы не есть нечто подлинное, а что искусство призвано передавать лишь то невыразимое душевное волнение, те зыбкие оттенки настроений, которые составляют суть внутренней жизни сознания и для которых внешняя природа является лишь условным возбудителем, поводом». (Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Художественная литература, 1965. – Режим доступа: feb-web.ru/feb/classics/critics/gukovsky-g/guk/guk.htm).

⁶⁹ Наль и Дамаянти. Индейская повесть. Написано в период с 1837 до 1842 г. – Жуковский В.А. Соч.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1980. Т. 3, с. 140–210.

Вот что говорит А.В. Шлегель об этом отрывке: «По моему мнению, эта поэма не уступает никакой из древних и новых в красоте поэтической и увлекательности страстей, в возвышенной нежности чувств и мыслей». (Жуковский В.А. Сочинения. – М.: Худ. лит., 1954. – С. 545.)

⁷⁰ Жуковский В.А. Подробный отчет о луне. (Послание к государыне императрице Марии Федоровне.) Написано 10 июня 1820 г. Отдельное издание. – СПб., 1820. В примечании Жуковский указывал, что прекрасная лунная ночь в Павловске подала ему повод написать это послание, где он исчислил разные прежде им сделанные описания луны. Государыне императрице угодно было дать

заметить поэту красоту этой ночи, и он признается в стихах своих, что ни одна из этих описанных лун не была столь прелестна, как та, которая в ту ночь освещала павловские рощи и воды. (Примечание Жуковского.)

Начиная с первой элегии Жуковского «Сельское кладбище» (1802), поэт обращается к новому для русской литературы направлению – романтизму. В его последующих произведениях постепенно складываются основные черты лирики этого направления, определяются основные темы, мотивы, образы, возникает новый поэтический язык и особая *романтическая философия*. Она связана с идеей двоемирия, состоящей в противопоставлении реальности и мечты, идеала, обыденного и чудесного, таинственного.

Итогом этих творческих исканий явились стихотворения зрелого периода (1819–1824). Они стали своеобразным манифестом русской романтической поэзии. Одним из наиболее значимых среди них явилось стихотворение «Невыразимое».

⁷¹ Кульман Н.К. Рукописи В.А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. А.А. и А.А. Бобринских. – СПб.: Изв. 2-го Отд. Имп. АН, 1901. – С. 7. Истоки этой *философии воспоминания* относятся к 1815 г., а ее принципы изложены в дерптском дневнике Жуковского; Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833) «Из альбома гр. С.А. Самойловой». – Павловск, 29 августа 1819. – С. 141–142. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>; а также: Жуковский В.А. «Из альбома гр. С.А. Самойловой, 29 августа 1819. Павловск // Жуковский В.А. Дневники, 1819: Жуковский В.А. Полн. собр. соч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zhd/zhd-130-htm>

⁷² Жуковский В.А.

Напрасно я мечтою льстилсЯ,

Напрасно я вчера просилсЯ...

Из цикла «Графине С.А. Самойловой». (При жизни не печаталось.)

Павловск имеет особое значение в творчестве Жуковского, открывая новые эстетические и художественные перспективы его поэзии 1815–1824 гг. Прежде всего это связано с пребыванием при дворе вдовствующей императрицы Марии Федоровны в 1815 г., увлечением фрейлиной имп. Марии Федоровны графиней С.А. Самойловой. Павловский период становится временем и местом не просто эстетических открытий, но особой «философии жизни», соотносящей ее метафизическое и бытовое измерения, включающей этико-эстетические проблемы романтизма Жуковского.

Стихотворение «Напрасно я мечтою льстилсЯ» написано в 1819 г. 14(17) сентября. Павловск не просто резиденция вдовствующей императрицы, но осо-

бый историко-культурный феномен, оказавший большое влияние на творчество Жуковского. Павловские стихотворения как единство представляют собой и опыт создания романтической мифологии, основанной на взаимообратимости, метаморфозах живого и мертвого, материального и идеального, слова и вещи, высокого и низкого. Тем самым Жуковский, отказываясь от жесткого представления о *двоемирии*, переходит к онтологическому и художественному видению *единства мира*, его полноты, к осмыслению тайн творческого процесса. Павловские послания стали, как отмечает И. Вётшева, еще одним этапом в постижении *философии единства* Поэзии и Жизни. (См.: *Лебедева и др.* Примечания к текстам стихотворений. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/text/zh0/zh2/zh2-423-htm>)

⁷³ *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Антология мировой философии: В 4 т. – М.: Мысль, 1971. – Т. 3. – С. 405–406.

⁷⁴ *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: В 6 т. Мир как воля и представление (§ 38) / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Чанышева. – М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. – Т. 1. – С. 175.

Говоря «мир есть мое представление», Шопенгауэр имел в виду не то, что мира вне меня нет, но то, что сколько людей, столько представлений. Шопенгауэр расширил представления до всей мощи человеческой субъективности. Внешний мир для него – доступная нашему представлению множественность, через которую проявляется единая первооснова бытия – воля к жизни. Шопенгауэровское освобождение от воли было не уходом в небытие, но освобождением от бессознательного воления, катарсисом, погружением в чистый мировой интеллект, в художественное незаинтересованное наслаждение.

⁷⁵ «Письмо из Швейцарии...» В 1835 г. на стр. журнала «Библиотека для чтения» (Т. IX.Ч. 2. Апрель) Жуковский опубликовал статью «Две всемирные истории: Отрывок письма из Швейцарии». (Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека для чтения. 1935](https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_для_чтения.1935)), где дважды употребляет словосочетание «горная философия», вводя его в арсенал «ключевых понятий» русской словесной культуры (*Янушкевич А.С.* «Горная философия» в пространстве русского романтизма (В.А. Жуковский – М.Ю. Лермонтов – Ф.И. Тютчев) // Жуковский и время: Сб. ст. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. – С. 585.)

Упоминания о «горной философии» имеют место в письме к великому князю Александру Николаевичу от 4(16) января 1833 г., в письме к Н.В. Гоголю от 6(18) февраля 1847 г.

Концепцию мира и человека, выраженную Жуковским в письме к великому князю Александру Николаевичу от 4(16) января 1833 г., принято называть *горной философией*.

«Вот вам философия здешних гор» (запись от 4(16) января 1833 г.). И далее: «...я видел на прекрасной долине, между Цюрихским и Ловерцким озером, развалины горы, задавившей за двадцать лет несколько деревень и обратившей своим падением райскую область в пустыню. <...> Вот – история всех революций, всех насильственных переворотов. <...> Разрушая существующее, <...> жертвуя настоящим для возможного будущего блага, – опрокидывать гору на человеческое жилище <...>: никто не имеет права жертвовать будущему настоящему...». Жуковский В.А. Две всемирные истории: Отрывок письма из Швейцарии – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/ Библиотека для чтения, 1935](https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_для_чтения,_1935).

Горная философия Жуковского, ее формирование, символическое выражение и роль в русской поэзии исследованы А.С. Янушкевичем, О.Б. Лебедевой, Н.Е. Никоновой и др.

О.Б. Лебедева отмечает, что горный мотив, который существовал в поэзии Жуковского как романтическое общее место, в дерптских письмах – дневниках приобретает символично-биографический характер – трудного восхождения и прекрасного вида с вершины, а в путешествии по Германии и Швейцарии – это факт реальной биографии, непрерывная цепь вершин, на которые он поднимается, и видов, которые открываются с этих вершин *глазам*, а не метафорическому духовному взору. Эссе «Путешествие по Саксонской Швейцарии» («Полярная звезда». СПб., 1824) – эстетический манифест русского романтизма. В письме к Александре Федоровне от 17(29) июня 1821 г. он пишет: «Как изобразить чувство нечаянности, великолепия, неизмеримость дали, множество гор, которые вдруг открылись глазам, как голубые окаменевшие волны моря, свет солнца и небо с бесчисленными облаками! <...> Каждый из этих предметов можно назвать *особенным* словом; но то впечатление, которое все они *вместе* на душе производят – для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы – в ее *невыразимости*». (Цит. по: Лебедева О.Б. Принципы романтического житнетворчества в дневниках В.А. Жуковского. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/Zhikovskiy/texts/zho/zhd/zhd-420-htm>)

Пейзаж как жанр в осмыслении Жуковского – поэта и художника – в 1830–1840 гг. получил статус «религиозно-романтической формы искусства, призванной показать в художественном образе потенциальную святость лика природы, стал... “богословской концепцией” души» (Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие художники: От К.Д. Фридриха к назарейцам // Вестник Томского госу-

дарственного университета. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. – № 371. – С. 42).

В результате природа оказывается способной «выразить божественное начало в его бесконечном совершенстве» (Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие художники: От К.Д. Фридриха к назарейцам // Вестник Томского государственного университета. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. – № 371. – С. 38–44).

Этот романтический манифест поэта, отмечает О.Б. Лебедева, актуализирует в качестве эстетической проблемы главный духовный опыт путешествия: оппозицию фрагмента («особенное слово») и универсума («вместе»), перекликаясь со сходными размышлениями еще одного письма-манифеста «Рафаэлева Мадонна»: «Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; пред глазами полотно, на нем лица, обведенные чернилами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно!». (Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833) – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>). В самом общем своем звучании оба тезиса восходят к стихотворению «Невыразимое» (1819), которое сам Жуковский называл «отрывком»: «...Горé душа летит // Всё необъятное в единый вздох теснится».

«Горные пейзажи Жуковского и сопряженные с их созерцанием и воссозданием “горные мысли”, отливающиеся равным образом в его документальных и художественных текстах, выходят далеко за пределы дневников 1821 г., в перспективу жизни, поэзии и публицистики Жуковского 1830–1840-х гг., сохраняя свой универсальный смысл и лейтмотивно-устойчивое словесное оформление. С горами у Жуковского ассоциируется все: *люди* (“Встреча с человеком по сердцу есть то же, что вдруг открывшийся глазам прекрасный вид с горы” – запись от 3 ноября 1820 г.), *творчество* (“Но в том-то и привилегия истинного гения, сказал мне Тик, что <...> он вдруг взлетает на высоту <...>” – запись от 23(5) июня/июля 1821 г.), *душа, жизнь и смерть* (“Видя угасающую природу, приходит мысль, что душа и жизнь есть что-то не принадлежащее телу, а высшее <...>, ничто так не говорит о смерти в величественном смысле, как угасающие горы” – запись от 21 сентября 1821 г. Позже, в 1830-х гг., универсальный аллегорический смысл горного мотива как ассоциативной подосновы творческого мышления Жуковского разрастется до более объективных и всеобъемлющих категорий истории (“Какое сходство в истории этих божественных великанов с историей живого человеческого рода!” – запись от 4(13) января 1833 г.) и станет для поэта тем, что он сам назовет “горной философией») (Лебедева О.Б. Принципы романтического

жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/texts/zh0/zhd/zhd-420-htm>)

На оформление горной философии Жуковского, отмечает исследователь Н.Е. Никонова, оказали влияние идеи художественных школ немецкого мира. Дерпт выступил близкой поэту колыбелью романтизма. Дерптские эстетические штудии в литературе и живописи сформировали особый взгляд Жуковского-художника, стимулировали всплеск изобразительности в словесном творчестве. Этому способствовало его общение с дерптским художником – педагогом, представителем немецкого бидермайера Карлом Августом Зенфом. Огромное влияние на формирование его философии оказали дрезденские романтики во главе с Фридрихом и Тиком, они определили обостренное восприятие им идей натурфилософии, универсализма и синестезии, способной выразить *невыразимое*. Другой крупнейший представитель немецкого романтического пейзажа, друг Гёте, Карл Густав Карус выразил в теоретико-философском труде «Девять писем пейзажной живописи» (1815–1824) подхваченное Жуковским новаторство Фридриха, беспрестанно видевшего в природе *символ* человеческой жизни. Он вслед за Фридрихом полагал, что в природных мотивах следует видеть *символы* духовного состояния, или «эмблемы души». Свое впечатление и понимание картины Каруса, предназначавшейся для его воспитанника – наследника российского престола Александра, Жуковский выразил в дневниковой записи 5(17) сентября 1827 г.:

«Возвратясь домой, нашел у себя картину Карусову. Прекрасно. Это поэма и *эмблема жизни*. – С этой высоты надобно взглянуть на жизнь и сказанное в эту минуту слово взять с собою на дорогу. На этой же высоте надлежит и кончить жизнь. На ней цветет цвет невинности. Невинность младенца – *эмблема будущего*; невинность старца – результат жизни. Все в слове: да будет воля Твоя. Царь произносит его, опираясь на власть, и тогда только меч царский есть сильная подпора, когда руки на него опирающиеся, слагаются в молитву смирения. Жизнь царя. Жизнь царя есть могущая покорность – покорность исполнительная. Жизнь вообще покорность деятельности. Человек свободен одною сею покорностию, и свобода его становится законною. Из-за утесов вид на великолепное, мирное творение. За границею его восходящее солнце; возмститель солнца *звезда откровения*». (Жуковский В.А. Дневники. Записные книжки (1804–1833). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5445819124>)

Подобно Карусу, Жуковский находил в картинах Фридриха «символ человеческой жизни» и во время первого же посещения Дрездена записал: «Красоты природы в нашей душе», «Главный живописец – душа». (Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – М.: Языки русской культуры, 1999. – Т. 13. – С. 192, 126.) Вполне в духе Жуковского звучит и карусовское толкование символики.

«Важнейшая задача символики... должна рассматриваться как дивинаторная. Это слово можно употреблять в его собственном смысле (divinatio – предсказание, от divine – божественный), ибо оно должно нам поистине предсказать нечто о Божественном, т.е. о глубоко внутренней идее человека, о том *невыразимом* и интеллигибельном, в котором пребывают (bedingt sind) как в своем высшем первоисточнике всякое мышление и высказывание, всякая чувствительность и воля, всякое формообразование, да и вся человеческая жизнь». (Карус К.Г. Символика человеческого облика. Руководство к человекознанию // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. – М.: Канон+, 1999. – С. 766.)

Горная философия Жуковского, а по сути своей – горная философия, вбирает в себя идеи Каруса, Фридриха, Рейтерна, вскрывающих божественную сущность природы, ее религиозный смысл как откровение божественного духа; «мгновения природы, ее текучесть, ее наивное настоящее приобретало значение мига вечности, где все три времени существуют не хронологически-последовательно, а одновременно. Настоящее, озаренное светом вечности, приобретало всю полноценность религиозно-осознанного бытия» (Тарабукин Н.М. Смысл иконы. – М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – С. 157). Если Фридрих и Тик определили восприятие Жуковским идей натурфилософии, универсализма, синестезии, то дружба с Рейтерном потенцировала поворот к философскому осмыслению изобразительного искусства (Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие художники: От К.Д. Фридриха к назарейцам // Вестник Томского государственного университета. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. – № 371. – С. 38–44).

⁷⁶ Торжество открытия Александровской колонны. Александровская колонна – памятник победы русского народа в Отечественной войне 1812 года на Дворцовой площади Санкт-Петербурга.

Названа в честь императора Александра I. Колонна была построена по распоряжению императора Николая I строителем Исаакиевского собора – французским архитектором Огюстом Монферраном. Она должна была соперничать с Вандомской колонной, установленной в Париже в честь побед Наполеона. Колонну венчает фигура ангела, попирающего крестом змею. Лицу ангела скульптор Б. Орловский придал черты Александра I, что было сделано по требованию Императора Николая I.

Постамент Александровской колонны украшают барельефы, выполненные художниками Скотти, Соловьёвым, Брюлло, Марковым, Тверским, скульпторами Свинцовым и Леппе. На барельефе помещена фигура Победы, заносящая в книгу Истории памятные даты. С двух других сторон на барельефах изображены фигу-

ры Справедливости, Мудрости, Милосердия, Изобилия. Памятник был установлен 30 августа 1834 г. на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге и торжественно освящен в присутствии императора Николая I, царского семейства, дипломатического корпуса, сотысячного русского войска и представителей прусской армии.

Жуковский, присутствовавший на этой церемонии, писал: «И никакое перо не может описать величия той минуты, когда по трем пушечным выстрелам вдруг из всех улиц, как будто из земли рожденные, стройными громадами, с барабанным громом, под звуки Парижского марша пошли колонны русского войска... два часа продолжалось сие великолепное, единственное в мире зрелище... (Цит. по: *Микишаев М.Н.* Прогулки по Центральному району. От Дворцовой до Фонтанки. – М.: Центрполиграф, 2010. – С. 128, 129.)

⁷⁷ Жуковский В.А. Розы. (Написано не ранее марта 1852). (Из альбома, подаренного Графиней Ростопчиной.)

⁷⁸ Жуковский В.А. Песня. (Написана 1 апреля 1808 г. Впервые напечатано в журнале «Вестник Европы». М., 1809, № 9.)

Мой друг, хранитель – ангел мой,
О ты, с которой нет сравненья,
Люблю тебя, дышу тобой;
Но где для страсти выраженья?
Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю;
Прелестных вижу – в их чертах
Одну тебя воображаю...
Тобой и для одной тебя
Живу и жизнью наслаждаюсь;
Тобою чувствую себя;
В тебе природе удивляюсь.

(Жуковский В.А. Сочинения. – М.: Худ. лит., 1954. – С. 31)

⁷⁹ Это стихотворение Жуковского мало известно широкому читателю, поскольку найти его можно лишь в дореволюционных изданиях.

Брюллов написал портрет Жуковского. Этот портрет считается одним из самых удачных изображений поэта. Есть все основания полагать, что он нравился и самому Василию Андреевичу. Ведь он даже посвятил ему стихотворение, которое так и назвал «К портрету моему». Говоря о портретах Жуковского, нельзя не сказать и о том, что поэт сам был замечательным художником. Ему принадлежит известный афоризм: «Живопись и поэзия – родные сестры».

С.Я. Левит

Д.С. Мережковский

А.Н. МАЙКОВ*

I

Древняя дворянская семья Майковых дала России много замечательных людей, послуживших Родине на самых различных поприщах. Отец А.Н. Майкова был даровитым живописцем. Все братья поэта – тоже более или менее замечательные деятели в литературе или в науке. В России немного найдется таких семей. Отец нашего поэта был истинным художником не только по таланту, но и по жизни. Вот как описывает И.А. Гончаров, близкий друг дома, преподававший литературу А.Н. Майкову, эту оригинальную семью: «он (т.е. отец поэта) жил, как живут, или, если теперь не живут так, то как жилали *артисты*, думая больше всего об искусстве, любя его, занимаясь им и почти ничем другим. Дом его лет 15–20 и более назад кипел жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусств. Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга 30-х и 40-х годов – все толпились в необширных, неблестящих, но уютных залах его квартиры, и все, вместе с хозяевами, составляли какую-то братскую семью или школу, где все учились друг у друга... Старик Майков радовался до слез всякому успеху и всех, не говоря уже о друзьях в сфере интеллектуального или артистического труда, всякому движению

* Печатается по изданию: *Мережковский Д.С. А.Н. Майков // Философские течения русской поэзии. 1896. – С. 315–335.*

вперед во всем, что доступно было его уму и образованию. Трудно полнее и безупречнее, чище прожить жизнь...» («А.Н. Майков», биогр. очерк Златковского. 1888)¹.

Кончив университет, Майков, уже издавший первую книжку стихотворений (1842), восторженно встреченный Белинским, отправился в Италию; он прожил там два года. Впечатления классической страны вместе с врожденным темпераментом и влияниями окружающей среды навеки решили судьбу его молодой музыки. Она влюбилась в свою старшую сестру – строгую музу Греции и Рима, не подражала ей, но прониклась ее духом, познала себя в ней и сплела венок из своих собственных цветов, только собранных на той же самой прекрасной земле, которая возростила лучшие цветы древней музыки.

Жизнь Майкова – светлая и тихая жизнь артиста, как будто не наших времен. Она вытекает из глубокого, древнего источника – из патриархальной артистической семьи, в которой темные стороны крепостного права и связанной с ними обломовщины уничтожены благородным влиянием искусства и передаваемых из рода в род культурных преданий. Большинство поэтов в юности должно преодолевать сопротивление семьи, родных и близких, считающих поэзию пустым, непрактичным занятием, аристократическою забавой. Судьба устроила так, чтобы сделать жизненный путь Майкова ровным и светлым. Ни борьбы, ни страстей, ни бурь, ни врагов, ни гонений. Путешествия, книги, памятники древности, рыбная ловля, стихи, мирные семейные радости, и над всей этой жизнью, как ясный закат, мерцание не бурной, но долговечной славы – такая счастливая доля достается немногим баловням судьбы, особенно в наше время и в нашем Отечестве.

Но люди так устроены, что безнаказанно не могут переносить ни слишком большого счастья, ни слишком большого страдания. Счастье сделало Майкова односторонним. Он уединился в нем, в своем вечно светлом художественном Элизиуме, и был навеки отторгнут от современной жизни. Впрочем, это – недостаток, а в известном отношении и достоинство всех его сверстников, жрецов чистого искусства, идеалистов 40-х годов, пронесших знамя своего художественного исповедания сквозь гонения 60-х годов и теперь, на склоне дней, увенчанных лаврами. Таковы они все трое –

Майков, Фет, Полонский. Это совершенно особое поэтическое поколение, связанное единством творческого принципа, общою силою и общей ограниченностью.

Как лирики, как певцы природы, идеальной любви, тихих радостей, наслаждения искусством и красотою они неподражаемы. Они довели форму до последней степени внешнего совершенства, хотя при этом отчасти нарушили пушкинскую простоту и реализм и в менее удачных произведениях впади в виртуозность, изысканность, преобладание красоты формы над значительностью содержания.

Муза Пушкина и Лермонтова была не только музой красоты и природы, – она была музой человеческих страстей, борьбы, страдания, всего безграничного и бурного океана жизни. Муза Майкова, Фета и Полонского значительно сузила поэтическую программу Пушкина и Лермонтова. Она боится бурь исторических и душевных, слишком резкого современного отрицания, слишком болезненных и горьких сомнений, слишком разрушительных страстей и порывов. По-видимому, она возобновила в поэзии мудрое правило Горация о *мере* во всем, об «*auega mediocritas*», и поклонилась античному идеалу. Это – муза тихих книгохранилищ, уединенных садов, музеев, семейного очага, спокойных и созерцательных путешествий, мирных радостей и невозмутимой веры в идеал. Положительно, люди эти внушают зависть своим здоровьем: тишина патриархального детства и вкусные хлеба помещичьих обломовских гнезд пошли им впрок. Нестареющие певцы, вдохновенные в 70 лет, они моложе молодых поэтов более нервного и мятежного поколения. Если собрать все печали и сомнения, которые отразились за полвека в произведениях Фета, Полонского и Майкова, если сделать из этих страданий экстракт, то все-таки не получится даже и капли той неиссякаемой горечи, которая заключена в двенадцати строках лермонтовского: «И скучно, и грустно, и некому руку подать» или в пушкинском «Анчаре». Вот в чем ограниченность этого поэтического поколения. Увлеченное служением одной стороне искусства, оно произвольно отсекло от поэзии, как «злобу дня», не только преходящие гражданские мотивы, но и все, что составляет, помимо красоты, важнейшую часть наследия Пушкина и Лермонтова, т.е. *вечные страдания*

человеческого духа, мятежный неугасающий огонь Прометея, восставшего на богов. Форма осталась совершенной, содержание обеднело и сузилось. Пушкин и Лермонтов не менее жрецы вечного искусства, не менее артисты, чем Майков, Фет и Полонский, однако это не мешает Пушкину и Лермонтову быть современными и близкими к действительности, понимать и разделять все, чем страдало их поколение. Правда, жизнь их прошла не так спокойно и радостно. Они писали не только в тихих кабинетах, а также и среди горцев на Кавказе, и в цыганских таборах, и с декабристами дружили; не боялись ни бурь, ни пиров, ни вольных страстей, ни отрицания, ни дикой суровой природы, ни смертельных опасностей.

Если Пушкин и спасся благополучно (стихотворение «Арион»), то все-таки он побывал в грозе, он наслаждался бурей, он сам говорил, что есть упоение в «разъяренном океане» и «бездне мрачной на краю». В его песнях не потух, а был насильно потушен мятежный огонь; но все же в них остались крепость, величие и сила души, закаленной в опасностях.

Лермонтов тоже недаром сравнивал поэта с кинжалом, который не на одной груди провел страшный след и «не одну прорвал кольчугу». Поэт негодует на то, что теперь «игрушкой золотой он блещет на стене, увы! бесславный и безвредный!»

*Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..²*

Фет, Майков и Полонский вынули клинок, но отнюдь не на голос мщенья, — они только отчистили ржавчину и, не позаботившись наточить его, покрыли хитрыми узорами и надписями, украсили, как ювелиры, золотые ножны с небывалым великолепием драгоценными камнями и потом, считая задачу оконченной, повесили кинжал опять на прежнее место, чтобы он блистал не игрушкой, а удивительным произведением искусства, безвредный, но не бесславный.

Вкусы различны. Что касается меня, я предпочел бы даже с чисто художественной точки зрения влажные, разорванные

волнами ризы Ариона самым торжественным ризам жрецов чистого искусства. Есть такая красота в страдании, в грозе, даже в гибели, которой не могут дать никакое счастье, никакое упоение олимпийским созерцанием. Да наконец, и великие люди древности, на которых любят ссылаться наши *парнасцы*, разве были они чужды живой современности, народных страданий и «злобы дня», если только понимать ее более широко? Я уверен, что Эсхил и Софокл, участники великой борьбы Европы с Азией, предпочли бы не только как воины, но и как истинные поэты, меч, омоченный во вражеской крови, праздному мечу в золотых ножнах с драгоценными камнями!..

II

В молодости Майков занимался живописью; и в поэзии он остался живописцем, неподражаемым пластиком. У него нет образа, который не мог бы быть изображен на полотне или даже высечен в мраморе. Не по духу и объему творчества, а по своеобразным приемам он отличается от своих ближайших сверстников – Фета и Полонского. Для тех мир является волшебным призраком, таинственным, мерцающим, звенящим странной музыкой, символом бесконечного. Майкову природа представляется, как древним, как его собрату в области прозы – Гончарову, прекрасным, но *ограниченным* и вполне определенным предметом искусства. Фет и Полонский – поэты-мистики, Майков – только поэт-пластик. Для него природа – не тайна, а наставница художника: «прислушиваясь душой к шептанью тростников, говору дубравы», он учится проникать в божественные тайны не самой природы, а только «гармонии стиха». В музыке лесов ему слышатся не голоса непостижимых стихийных сил, а «размерные октавы».

Этим отличием взгляда на природу определяется и отличие Майкова от Фета и Полонского в самой форме. У последних двух в стихе есть что-то близкое к музыке, неуловимое, неопределенное и этой неопределенностью обаятельное. Стих Майкова – точный снимок с впечатления; он не дает ни больше, ни меньше, а ровно столько же, как природа. Когда Майков передает звук, Фет и

Полонский передают трепетное эхо звука; когда Майков изображает ясный свет, Фет и Полонский изображают отражение света на поверхности волны. Если Майков дает нам один из своих глубоких, чудесных эпитетов, как, например, «золотые берега Неаполя», «орел широкобежный», «редкий тростник», он не возбуждает никаких дум, сразу исчерпывает все впечатление, и мы радуемся тому, что больше уже некуда идти, что мысль наша скована и ограничена красотой эпитета, что больше нечего сказать о предмете. Эпитеты Фета и Полонского заставляют нас думать, искать, – тревожат; они долго-долго вибрируют в нашем слухе, как задетые напряженные струны, и пробуждают в душе ряд отголосков, настроений, музыкальных веяний, переливаются тысячами оттенков, пока совсем не замрут, – и вспомнить их уже невозможно.

Для Фета и Полонского светит влажное, туманное солнце, и под его лучами все резкие очертания предметов расплываются, все звуки становятся глухими и таинственными, все краски – тусклыми и нежными.

Солнце Майкова – это вечное солнце Эллады и Рима; оно сияет в сухом и прозрачном воздухе каменистой южной страны: резкие тени и ослепительные пятна света, контуры всех предметов определены и точны до последних мелочей, краски без оттенков и полутонов достигают крайнего напряжения, звуки раздаются звонко и отрывисто – ни гипербол, ни музыкальной неопределенности, ни эха, ни трепетных отражений света, ни волшебных сумерек. Стих Майкова изумительной точностью, чувством меры и неподражаемой пластикой напоминает античных поэтов.

Впрочем, он истинный классик, не только по форме, но и по содержанию.

Если понимать классицизм как известную историческую эпоху, то, конечно, его поэтические формы и образы для нас – невозвратное прошлое, и нет ни малейшего основания стремиться к ним. Зачем буду я употреблять мифологические образы богов, в которых ни я, ни мои читатели не верят? В этом смысле подражания древним всегда должны казаться фальшивыми и холодными. Подражание, например, китайскому или японскому стилю может быть предметом изящного ремесла, но отнюдь не высшего художественного творчества. В подделке под что-нибудь,

что было когда-то живым, а теперь превратилось в прах, всегда заключается ложь. Не предпочту ли я произведение самого ничтожного античного поэта самому гениальному современному подражанию на том же основании, как предпочту крохотный живой листок наиболее совершенной подделке?

Но почему же каждый чувствует, что подражания древним, такие, какие встречаются у Гёте, Шиллера, Пушкина, Мая, Майкова, непохожи на искусственные подделки, что они столь же искренни и правдивы, как произведения на темы из живой действительности?

Это объясняется тем, что классицизм умер для нас как известный *исторический* момент, но как момент *психологический* – он до сих пор имеет для каждого мыслящего человека большое значение.

Античный мир в самых совершенных художественных образах воплотил ту нравственную систему, в которой земное счастье является крайним пределом желаний. Христианство протестовало против античной нравственности, оно противопоставило земному счастью – счастье неземное и бесконечное, устремляло волю человека за пределы видимого мира, за границу явлений. Спор христианской и античной нравственности до сих пор еще нельзя считать законченным. Классический взгляд на земное счастье как на крайний предел человеческих стремлений возобновляется в позитивизме, в утилитарианской нравственности. Тот же самый протест, с которым первые христиане выступили против античного мира, повторяется в требованиях противников позитивной нравственности, в их желании найти основу для долга не в одном стремлении к временному счастью.

Пока в душе людей будут бороться эти два нравственных идеала, пока люди будут с тоской и недоумением спрашивать себя, на чем же им, наконец, успокоиться – на земном счастье или же на том, чего не может дать земля, – до тех пор красота древности классической, как совершенное воплощение одной из этих точек зрения, будет сохранять свое обаяние. Древние были тоже своего рода позитивисты, только озаренные отблеском поэзии, которые гораздо лучше современных позитивистов умели жить

исключительно для земного счастья и умирать так, как будто кроме земной жизни ничего и нет и быть не может:

*И на коленях девы милой
Я с напряженной жизни силой
В последний раз уплюсь душой
Дыханьем трав и морем спящим,
И солнцем, в волны заходящим,
И Пирры ясной красотой!..
Когда ж пресыщусь до избытка,
Она смертельного напитка,
Умильно улыбаясь, мне,
Сама не зная, даст в вино,
И я умру шутя, чуть слышно,
Как истый мудрый сибарит,
Который, трапезою пышной
Насытив тонкий аппетит,
Средь ароматов мирно спит³.*

Так говорит эпикуреец Люций в «Трех смертях» Майкова. Ни один из современных поэтов не выражал изящного материализма древних так смело и вдохновенно. Майков проникает в глубину не только античной любви и жизни, но и того, что для современных людей еще менее доступно – в глубину античного отношения к смерти:

*С зеленеющих полей
В область бледную теней
Залетела раз Психея,
На отживших вдруг повея
Жизнью, счастьем и теплом.
Тени вокруг нее толются –
Одного они боятся:
Чтобы солнце к ним лучом
В вечный сумрак не запало.
Чтоб она не увидала
И от них бы в тот же час
В светлый луч не унеслась.
(«Два мира»)⁴*

Что может быть грациознее светлого образа Психеи на фоне древнего Аида? Вся эта трогательная песенка проникнута не современной, но близкой нам грустью. С таким унынием и тихой покорностью должен относиться к смерти человек, видящий в ней только уничтожение, но не восстающий против этого уничтожения и лишь опечаленный краткостью земного счастья. Тени Аида и после смерти не видели ничего отраднее нашего солнца и тоскуют о нашей земле.

Что бы Майков ни говорил о христианстве, как бы ни старался признать рассудком его истины, здесь и только здесь мы имеем искренний взгляд нашего поэта на загробный мир. Это тонкий поэтический материализм художника, влюбленного в красоту *плоти* и равнодушного ко всему остальному. Замечательно, что поэт, пользуясь даже образами христианской мифологии, сохраняет все то же античное настроение:

*Больное, тихое дитя
Сидит на берегу, следя
Большими умными глазами
За золотыми облаками...*

*Вкруг берег пуст – скала, песок...
Тростник, накинанный волною,
В поморье тянется каймою...
И так покой кругом глубок,*

*Так тих ребенок, что садится
Вблизи его на тростнике,
Играя, птичка на песке
По мели рыбка серебрится...*

*К ним взор порою обратя,
Так улыбается дитя,
Глядит на них с таким участием,
И так сияет кротким счастьем.*

*Что если, бедный, промелькнет
Он на земле, как гость залетный,
И скоро в небе в сонм бесплотный
Господних ангелов войдет,*

*То там, меж них вспоминая
Свой берег, дикий и пустой,
«Прекрасна, – скажет, – жизнь земная!
Богат и весел край земной!»⁵*

Не страдавшей и не плакавшей музе поэта, как этому наивному ребенку, жизнь тоже представляется прекрасной, край земной – богатым и веселым. Он был счастлив на земле, он привязался к ней, и среди ангелов он, может быть, пожалеет о прошлом, совсем как жалеют о сладостном свете земного дня языческие тени Аида. Разные мифологии, – но настроение поэта одно и то же. Он и в христианстве остается бессознательным язычником.

В одном антологическом стихотворении Майков рассказывает, как печальный Мениск, престарелый рыбак, схоронил своего утонувшего сына:

*На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой,
Покрытом кустарником ветхим и зеленью сосен,
Печальный Мениск, престарелый рыбак, схоронил
Погибшего сына. Его возлелеяло море,
Оно же его и прияло в широкое лоно,
И на берег бережно вынесло мертвое тело.
Оплакавши сына, отец под развесистой ивой
Могилу ему ископал, и, накрыв ее камнем,
Плетеную вершу из ивы над нею повесил –
Угрюмой их бедности памятник скудный!⁶*

Удивляешься, когда поэт-волшебник оживляет прекрасную, блестящую сторону античной жизни, но еще гораздо более удивительно, когда проникает он в сумрак народной души. Вся эта пьеса похожа на трогательную песню какого-нибудь крестьянина. Античный мир раскрывается с новой, никому не известной

стороны. В приведенном стихотворении нет и следа того, что мы привыкли видеть в классической поэзии. Маленький рассказ о рыбаке Мениске дышит строгой простотой и реализмом, краски бедные, серые, которые напоминают, что и на юге, и в Древней Греции, бывали свои унылые, будничные дни. Есть тайна в этих десяти строках: по крайней мере, я ни разу не мог прочесть их, не почувствовав себя растроганным до глубины души. Эта любовь бедного темного человека, его безропотное горе передано Майковым с великим, спокойным чувством, до которого возвышались только редкие народные поэты.

Некрасов и Майков – можно ли найти два более противоположных темперамента? Но на одно мгновение всех объединяющая поэзия сблизила их в участии к простому горю бедных людей. С известной высоты не все ли равно – описывать горе русского мужика, которого вчера еще я видел, или не менее трогательное горе бедного престарелого рыбака Мениска, умершего за несколько тысячелетий? Как долго и ожесточенно критики спорили о чистом и тенденциозном искусстве – каким ничтожным кажется схоластический спор при первом веянии живой любви, живой прелести! Критики – всегда враги; поэты – всегда друзья, и стремятся разными путями к одной цели.

Перечтите стихотворения «У храма», «Алкивиад», «Претор» – и вы увидите, что тот же удивительный дар прозрения, который открывает Майкову простое народное горе в классической древности, дает ему возможность проникнуть в еще более недоступную, интимную сторону отжившей цивилизации – в ее комизм, в ее смех и юмор. Нет ничего мимолетнее, неуловимее смеха. Когда от мраморных мавзолеев, от великих военных подвигов остались одни обломки и полустертые надписи, что же могло остаться от звуков смеха, умолкших двадцать веков тому назад? Но такова чудотворная сила поэта! По одному его слову древность восстает из гроба, из могильной пыли, и художник заставляет ее плакать и смеяться:

*Как ты мил в венке лавровом,
Толстопузый претор мой,
С этой лысой головой*

*И с лицом своим багровым...
С своего ты смотришь ложа,
Как под гусли пляшет скиф,
Выбивая дробь ногами,
Вниз потупя мутный взгляд,
И подергивая в лад
И руками, и плечами.
Вижу я: ты выбивать
Сам готов бы дробь под стать,
Так и рвется дух твой пылкий!
Покрывало тебе,
Ходят ноги у тебя,
И качаются носилки
На плечах рабов твоих,
Как корабль средь волн морских.
(«Претор»)*⁷*

Это – шутка, но такая шутка, которою поэт сразу уничтожил тысячелетия между вами и солнечной пыльной улицей древнего Рима; это – безделка, но она высечена из мрамора, и каждая крупинка белоснежного паросского камня насквозь пропитана солнцем Рима, искрится, живет и дышит.

Рим все собой объединил,
Как в человеке разум: миру
Законы дал и все скрепил.
Находят временные тучи,
Но разум бодрствует, могучий.
Не никнет дух...
Единство в мире водворилось!
Центр – кесарь. От него прошли
Лучи во все концы земли,
И где прошли – там появились
Торговля, тога, цирк и суд,

* Прётор [лат. praetor] – в Др. Риме – высшее должностное лицо, осуществлявшее преимущественно судебные, правовые функции.

И вековые бегут
В пустынях – римские дороги!
(«Два мира»)⁸

Майков понимает не только повседневную сторону жизни древних, не только их будничное горе и будничный смех, но и величавую поэзию римской гражданственности. Он проник (как это видно из великолепных монологов римлянина Деция в «Двух мирах») в самую сущность объединяющей, могучей идеи, послужившей цементом для колоссального государства. Стих Майкова, в других местах такой нежный, гибкий и женственный, приобретает в речах старых римлян (например, Сенеки в «Трех смертях», Деция) грандиозный пафос и потрясающую металлическую звонкость латинских поэтов. Мне кажется, что если бы некоторые хвалы Майкова величию *Rei Publicae* были прочтены две тысячи лет тому назад на латинском языке перед народом или сенатом, римляне поняли бы нашего поэта, и квириды в восхищении присудили бы ему лавровый венок.

Несомненно лучшее произведение Майкова – лирическая драма «Три смерти»⁹. Она стоит особняком не только среди его произведений, но и вообще в русской поэзии. Наш поэт ни раньше, ни после никогда не достигал такой высоты творчества. Эта драма – самая классическая из его вещей и вместе с тем самая современная. Поэт извлек из античного мира все, что в нем есть общечеловеческого, понятного всем народам и всем векам. После Пушкина и Лермонтова никто еще не писал на русском языке такими неподражаемо-прекрасными и могучими стихами. Поэт подымает нас на неизмеримую высоту философского созерцания, а между тем в его драме нет и следа того рассудочного элемента, который часто портит слишком умные произведения. Драма проникнута огнем лиризма. С вами говорят не философские манекены, а живые люди, которые успевают внушить любовь и сострадание.

Великая тема произведения – борьба человеческого духа с ужасом смерти, и притом борьба самая страшная и героическая – вне всякой защиты, вне всех твердынь религиозных догматов и преданий. Как воины, которые вышли из стен крепости и вступили

с врагом в рукопашный бой, так эти три человека – эпикуреец Люций, философ Сенека и поэт Лукан – борются лицом к лицу со смертью, опираясь только на силу собственного духа, не прибегая к защите религиозных верований. После мучительной агонии все трое выходят победителями: эпикуреец побеждает смерть насмешкой, философ – мудростью, поэт – вдохновением.

*Вот жизнь моя! и что ж? ужель
Вдруг умереть? и это – цель
Трудов, великих начинаний!..
Победный лавр, венец желаний!..
О боги! нет! не может быть!
Нет! жить, я чувствую, я буду!
Хоть чудом – о, я верю чуду!
Но должен я и буду жить!¹⁰*

И вдруг от безумного страха смерти и безумной жажды жизни Лукан сразу переходит к величайшему презрению к ней, когда он слышит о подвиге рабыни Эпихариды, презревшей жизнь:

*Простите ж, пышные мечтанья!
Осуществить я вас не мог!
О, умираю я, как Бог
Средь начатого мирозданья!..¹¹*

Вот великое трагическое движение, на которое способны только очень сильные поэты! Как ни различны по своим миросозерцаниям эпикуреец, философ и поэт, как ни противоположны их отношения к смерти, – одна характерная черта, одно чувство соединяет их. Все трое умирают, утешенные торжеством своего «я», своей личности. Они так и не поняли и не *должны были понять* смерти в христианском смысле, как слияния с Богом, как самоотречения, как последнего подвига любви. Майков разделяет вполне силу и ограниченность этих трех великих язычников. Такие люди понимают смерть как апофеоз своего «я», они до последнего мгновения противопоставляют смерти силу и неразрушимость своей личности, чуждой любви и преисполненной

гордости, они умирают, отрицая смерть, в упоении величием собственного духа.

Теперь мы достигли геркулесовых столпов творчества нашего поэта, мы коснулись пограничной черты его поэзии. Муза напрягала все силы, чтобы переступить за черту, но ей не удалось – у нее не было тех орлиных крыльев, которые необходимы, чтобы перелететь бездну, отделяющую античный мир от христианского. Майков до конца дней в глубине души остался язычником, несмотря на все усилия перейти в веру великого Назарянина)¹².

III

Он понял умом, но не сердцем, противоположность двух миров – христианского и античного. Угадывая в теории, как историк, он не сумел показать эту противоположность на деле, как художник, несмотря на то что всю жизнь стремился к трудной, для размеров его таланта слишком великой задаче.

В драме «Два мира» нет в сущности ровно никакой драмы, а есть лирические монологи римлянина Деция. Перед нами оживает один только мир – языческий, что же касается христианского, то я положительно его не вижу, он кажется мне холодным, бескровным и, что хуже всего, тенденциозным призраком. Замечательно, что авторы вообще любят делать свои мертвые, неудачные фигуры – идеальными, как будто недостаток жизни надеются восполнить избытком добродетели. Вместо того чтобы просто и глубоко чувствовать, первые христиане Майкова холодно и пространно рассуждают. Это весьма начитанные и богословски-образованные резонеры. То и дело сыплют они цитатами из Священного Писания, на Христа и на Бога смотрят не с наивной смелостью людей, творящих новую религию, а сквозь запыленную византийскую призму государственного исповедания.

*Молитесь!.. Будь благословенье
Тебе, Господь наш, в небесах,
Что вспомнил о своих рабах
И всех зовешь нас к жизни вечной
Из жизни временной, конечной!*

*Дай чаши нам Твоей испить
И понести Твой крест с Тобою!
Дай пострадать нам смертью злою,
Чтоб славу в нас Твою явить!*¹⁴

Заметьте, как только начинают говорить у него христиане, самый стих становится напряженным и бессильным, вычурным и вялым, непростым и банальным. Да простит нам поэт, но от этих стихов веет не ароматом свежего, древнего мирозерцания, а чем-то слишком современным – запахом церковной пыли, дешевого ладана и деревянного масла... В одной молитве Лермонтова («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою»...) ¹⁵ больше христианского чувства, чем во всех клерикальных и напыщенных проповедях первых христиан Майкова. Право же, они говорят о Боге и любви так же холодно и ортодоксально, как современные ханжи, у которых Бог и любовь на языке, а не в сердце. Нет, нет, так не могли говорить первые христиане! Майков клеветает на них! Перечтите у Ренана его чудесный том «Les apôtres» или «Saint-Paul» ¹⁶; вы увидите живые образы этих бледнолицых и истерических женщин и девушек, странных, мечтательных, преисполненных жгучей, почти болезненной любовью, необузданной фантазией, походившей на горячечный бред, мистическим восторгом, в котором плоть их сгорала, как сухое дерево сгорает в огне; вы увидите темные одежды дьяконисс, загадочные собрания, проявления среди крайнего аскетизма пылкой и вместе с тем целомудренной чувственности, лица простые, добрые, с отпечатком народной грубости и презрения к внешней красоте.

Но что же говорить о реализме подробностей, когда Майкову ни на одно мгновение не удалось проникнуть в сущность христианской идеи. А идея эта заключается в призрачности всего материального мира, в непосредственном сношении человеческой души с Богом, в отречении от нашего «я» для полного слияния с началом мировой любви, т.е. со Христом. Майков, как языческий художник, влюбленный в красоту материального мира, не мог чувствовать его призрачности; Майков с его стремлениями к ясным скульптурным образам не мог понять несказанного и необъятного волнения мистиков: Майков, видящий, как Сенека и Лукан, в смерти только апофеоз *личного* начала, не мог почув-

ствовать искреннего желания отречься от себя и умереть, слившись с мировой любовью. Он побоялся взять древнего паросского мрамора, чтобы изваять своих первых христиан, ангелов, св. Павла, Небесного Отца; думая, что одухотворенные фигуры выйдут слишком тяжелыми и чувственными из античного материала, он заменил его чем-то вовсе неблагородным, чем-то похожим на гипс дешевых современных статуэток. Воздушные образы христианских преданий надо создавать из пламени и света, чтобы сами собой они стремились к небу и парили над землей, а у Майкова в его скульптурных группах христианские фигуры прикреплены – как это делают посредственные ваятели – на железных прутьях, для того чтобы они могли парить на своих тяжелых гипсовых крыльях, и, кажется, вот-вот они упадут и разобьются вдребезги.

Впрочем, не проникая в мистический дух христианства, Майков вполне владеет внешней, материальной формой христианской мифологии. Так, например, он превосходно передал раскольничьи легенды в драматических сценах «Странник»¹⁷, написанных удивительно красивым архаическим стихом. Очень поэтично предание о происхождении испанской инквизиции, о королеве Изабелле. Повсюду, где ему не приходится касаться внутренней, мистической сущности христианской идеи, где он только изображает внешние, прекрасные формы религиозного материализма, Майков остается истинным художником. Вообще он очень легко и грациозно владеет *внешней формой* всех народностей и всех веков, – формой, но не внутренним духовным содержанием. Как поэт-историк, он с научной точностью и большим вкусом передает древнегерманские сказания о Бальдуре, «Слово о полку Игореве», сербские и новогреческие песни, средневековые легенды, но все-таки чувствуется, что это – искусное, иногда художественное *переодевание* его классической музыки, а не *перевоплощение*, как, например, у Пушкина. У последнего в подражаниях Магомету – не только весь аромат восточной поэзии с ее дикою и странною прелестью, но и вся глубина восточного мистицизма. У Майкова слишком много спокойной точности и простоты, слишком много чувства классической меры и гармонии, чтобы он мог проникнуть в не-

обузданную, меланхолическую фантазию кровожадных скандинавских пиратов и викингов, грубых, мрачных, вечно пьяных от крови или от пива, пирующих и распевающих песни под открытым небом за кострами. Чудовищные образы северных скальдов приобретают у Майкова изящество, блеск и простоту гомеровского эпоса. Сербские и новогреческие песни ближе к античному мирозерцанию, и они удаются поэту гораздо лучше. Но глубокий мистицизм первых христиан, так же как новых северных народов, остался Майкову навеки чуждым и недоступным.

Еще более ему недоступна современная жизнь. В эпоху, когда поэт уже создал свои чудные антологические стихотворения, он является робким учеником, почти без искры самостоятельного дарования, в пьесах, посвященных русской действительности, как напр., в «Житейских думах», в «Грезах», «Барышне», «Утописте», «После бала» и др. Все это крайне слабо, подражательно и недостойно автора «Трех смертей». Немногим лучше неаполитанский альбом «Мисс Мери». Здесь, по крайней мере, есть несколько изящных итальянских акварелей. Впрочем, оригинального в «Мисс Мери» мало: это искусное подражание Гейне. Положительно Майков не владеет юмором и обстановкой XIX в. Классической величавой музе совсем не пристал современный костюм европейской дамы или барышни. Строгая богиня, привыкшая к простым широким складкам древнего одеяния, чувствует себя неловко в узком модном платье. Она хороша была на родном Геликоне, но жалко смотреть, как поэт насильно вводит ее в светский круг современных барышень, заставляет участвовать в кадрили, болтать с кавалерами, — и каждая пустенькая молодая красавица может по праву осмеять гордую богиню и заметить, что платье на ней нехорошо сидит, что ее благородные античные формы кажутся почти смешными и неуклюжими в костюме мисс Мери.

Гораздо лучше удастся ему совершенно обратный поэтический прием, а именно облечение нового содержания в античные формы — прием, который так любил Гёте. Современная газета дает Майкову повод написать очень тонкую изящную идиллию во вкусе Феокрита. Таковы вообще лучшие пьесы из «Очерков Рима»¹⁸.

Майков до такой степени проникнут непреодолимой любовью к античному миру, что нередко, описывая современную

действительность, он по привычке вдруг переходит к древним мифологическим образам и забывает первоначальную тему. Античный профиль какой-нибудь красавицы тотчас же напоминает ему Сорренто, пестумский храм, пир гораццианских времен, золотую галерею, – и вот он уже далек от современной жизни, – и, с удивлением и с грустью просыпаясь в XIX в., поэт восклицает: «Ах, вы всему виной, о розы Пестума, классические розы!...» Таков склад его воображения, оно чуждо современности – и по инстинкту, по непреодолимой привычке, как струя воды по наклонной плоскости, стремится к античному миру.

Несомненно лучшая из современных поэм Майкова – «Рыбная ловля»¹⁹, и то лишь потому, что в ней он избрал темой не жизнь людей, а жизнь природы и патриархальное, идиллическое занятие, описанное простодушно в духе неподражаемых «Георгик».

*Откинешься на дуг и смотришь в небеса,
И слушаешь стрекоз, покуда сон глубокий
Под теплый пар земли глаза мне не сомкнет...
О, чудный сон! Душа Бог знает где, далеко,
А ты во сне живешь, как все вокруг живет...
.....
Стрекозы синие колеблют поплавки,
И тощие кругом шныряют пауки,
И кружится, серебрясь, сетков веселых стая
Иль брызнет в стороны, от жуки исчезая...*

Дальше описывается, как рыбак осторожно на удочке выводит из воды «упорного леща», как «черно-золотой красавец повернулся» и опять исчез в воде. Интимные, даже прозаические подробности домашней жизни поэт возвышает, придавая им, как истинный классик, печать несовременной, важной красоты: так он изображает, как на цыпочках, подобно вору, чтобы не потревожить домашних, он крадется из дому и лезет через забор, «взяв хлеба про запас с кристальной крупной солью». Самая прозаическая поваренная соль, благодаря классическому эпитету, превращается в подробность достойную Гомера или Феокрита. Мало-помалу тон идиллии повышается, и – как всегда в порыве

искреннего вдохновения – Майков забывает современность и переносится в античный мир. Что, кажется, можно найти общего между рыбной ловлей и древнегреческим божеством? Но таков пластический гений нашего поэта. Его фантазия превращает все, к чему ни прикоснется, в мрамор и высекает из него дивные изваяния. Так и рыбная ловля представляется его неисправимоязыческому воображению новою богиней, «чистою музой, витающей между озер». И мало-помалу он начинает так ее любить, что воплощает в этой богине рыболовного искусства свою собственную музу. Он обращается к ней:

*И пусть бегут твои балованные сестры
За лавром, и хвалой, и памятью веков:
Ты ночью звездною на мельничной плотине
В сем царстве свай, колес, и плесени, и мхов
Таинственностью дух питай в святой пустыне!..
И в миг, когда спадет с природы тьмы завеса
И солнце вспыхнет вдруг на пурпуре зари, –
Со всеми криками и шорохами леса
Сама в моей душе ты с Богом говори!
Да просветлен тобой, дыша, как часть природы
Исполнюсь мощью я и счастьем той свободы,
В которой праотец народов, дни катя
К сребристой старости, был весел, как дитя!»²⁰*

Такова муза нашего поэта. Если она и осталась навеки чуждой современности, то все-таки нельзя в ней отрицать того общечеловеческого, понятного всем векам, что дает ее лучшим песням право на бессмертие.

Комментарии

¹ Златковский М.А. Н. Майков, биографический очерк. – СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1888; изд. 2-е. – СПб., 1898. – С. 46–47.

² Лермонтов М.Ю. Поэт. (1838). Лермонтов размышляет о судьбе поэта, о назначении поэзии в этом мире.

³ *Майков А.Н.* Три смерти (1851). Впервые опубликовано: Библиотека для чтения. – (СПб., 1857. – № 10. – С. 195) с подзаг. «Лирическая сцена из древнего мира». Окончательный текст впервые – Полн. собр. соч. А.Н. Майкова. – СПб.: Типография А.Ф. Маркса, 1893. – Т. 3. – С. 3.

Лирическая драма «Три смерти» представляет собой часть обширного творческого замысла Майкова, связанного с интересом поэта к истории Античности и раннего христианства. Эта пьеса представляет три взгляда на жизнь людей Древнего мира (Лукан, Сенека, Люций). В набросках предисловия к «Трем смертям» поэт дает истолкование того периода истории, к которому относится его произведение, и характеризует главных действующих лиц – выразителей определенных философских систем.

Д.И. Писарев назвал «Три смерти» в числе лучших произведений Майкова (*Писарев Д.И.* Собр. соч.: В 4 т. – М.; Л.: Худ. лит., 1955–1956. – Т. 1. – С. 196). – Режим доступа: http://azlib.ru/m/majkow_a_n/text_0090.shtml

⁴ *Майков А.Н.* Два мира. (1872). Впервые полностью: Русский вестник. – М., 1882. – № 2. – С. 659. Ранее (1872) печаталось без ч. 2. Опубликовав в 1857 г. «лирическую драму» «Три смерти», Майков продолжал работать над замыслом, связанным с историей раннего христианства в его столкновении с языческим миром. Трагедия «Два мира» завершает собой многолетний поэтический труд Майкова. За трагедию «Два мира» ему была присуждена Пушкинская премия Академии наук. (1882). – Режим доступа: http://azlib.ru/m/majkow_a_n/text_0150.shtml

⁵ *Майков А.Н.* На берегах Нормандии (1858). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

⁶ *Майков А.Н.* На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой (1840). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

⁷ *Майков А.Н.* Претор (1857). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

⁸ *Майков А.Н.* Два мира. (1872). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

⁹ *Майков А.Н.* Три смерти. (1851). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

¹⁰ Там же. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

¹¹ Там же. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5998922727>

¹² Здесь уместны, быть может, некоторые оговорки к заключениям уважаемого критика. Образ Сенеки в драме «Три смерти», стихотворения «Из гностиков» и мн. др. не позволяют считать творчество Майкова исключительным воплощением языческого материализма. Мистические элементы вливаются,

96

очевидно, широкою волною в эту поэзию. Да и сам «классицизм», от «Федона» и «Тускуланских бесед» до неоплатоников, далеко не всегда ограничивал свои цели земными стремлениями. «Язычник», «классик», по справедливому диагнозу г. Мережковского, – *индивидуалист*, другими словами, Майков умел понимать и мистицизм древних, окрашивая свой индивидуализм идеалистическими цветами. Если в юных произведениях (в так называемой «антологии») он является певцом яркого материализма, то не следует забывать, что таково обычное настроение молодости. Наклонная ли к «язычеству» или к «христианству» – к индивидуализму или к коллективизму, она одинаково удовлетворена еще землею. Наряду с ликующим песнопением языческой антологии, вспомним упрямый материализм наших наивных коллективистов – шестидесятников. Но с годами приходят иные требования. Как античный мир, старея, искал «неведомого Бога», так ищет его и майковский Сенека, так смутно угадывают его гностические строфы. Конечно, жертвенник Павла в Афинах не разрешил загадки для Эллады – не решают ее и искания Майкова. Отдельная личность здесь идет тем же путем, каким шел некогда весь родственный ей народ. Песни Анакреона сменяются гимнами «Аполлодора Гностика». До чистого христианства, до мистического коллективизма здесь, действительно, далеко, но не ближе было и прежнее расстояние от первобытного эпикуреизма до элементарной суровости коллективистов. Это два разных духовных типа, две различные дороги... Не «орлиные крылья» нужны были музе Майкова, чтобы оторваться от классицизма, а лишь другое оперение. Не «бездна» отделяет античный мир от христианского – это две соседние области, хотя изолированные и закрытые друг от друга. Усилия Майкова «перейти в веру великого Назарейнина» были больше чем бесплодны – они не нужны. Рядом с беззаботным эгоизмом Люция, рядом с мятежными порывами полупрозревшего Лукана, звучит высшая проповедь индивидуализма в устах Сенеки:

Смерть шаг великий! Верь, мой друг,
Есть смысл в Платоновом ученьи –
Что это миг перерождения.
Пусть здесь убьет меня недуг –
Но, как мерцание Авроры,
Как лилий чистый фимиам.
Как лир торжественные хоры,
Иная жизнь нас встретит – там!
В душе, за сим земным пределом,
Проснутся, выглянут на свет
Иные чувства, роєм целым,

Которым органа здесь нет.
Мы – боги, скованные телом,
И в этот дивный перелом,
Когда я покидаю землю,
Я прежний образ свой приемлю,
Вступая в небо – божеством!¹³

Трудно представить себе более точное и яркое выражение *мистики индивидуализма*, и уже одной этой выписки достаточно, чтобы заметить всю неосторожность утверждения со стороны г. Мережковского, будто для античного мира «земное счастье являлось крайним пределом желаний», и певец его – влюбленный, как язычник, как индивидуалист, в «красоту плоти» – остался «равнодушным ко всему остальному».

П. Перцов

¹³ Майков А.Н. Три смерти (Лирическая драма) // Майков А.Н. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 2.

¹⁴ Майков А.Н. Три смерти и два мира (Из Аполлодора Гностика). – Режим доступа: http://soloinc.ru/майков_аполлон.htm

¹⁵ М.Ю. Лермонтов. Молитва (1837).

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образом, ярким сияньем,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.
Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.
Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Впервые опубликовано в 1840 г. Отечественные записки. СПб., 1840. – Т. 11. – № 7, отд. III. – С. 1. В автографах (их два) стихотворение озаглавлено «Молитва

странника». В сборнике 1840 г. «Стихотворения М. Лермонтова» датировано 1837 г. Возможно, стихотворение написано перед отъездом Лермонтова на Кавказ, в ссылку. А.П. Шан-Гирей называет это стихотворение в числе тех, которые создавались поэтом во время следствия по делу «О непозволительных стихах...» на смерть Пушкина.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / АН СССР ИРЛИ (Пушкинский Дом). – 2-е изд. – Л.: Наука. – Т. 1: Стихотворения 1828–1841 г. – С. 380. – Режим доступа: www.all-poetry.ru

¹⁶ Renan E. Saint Paul. – G.W. Carleton, 1869. – 415 с.

¹⁷ Майков А.Н. «Странник». (1864). Поэма посвящена Ф.И. Тютчеву и напечатана в «Русском вестнике», в первой книжке за 1867 г. В «Страннике» отразились взгляды Майкова на своеобразный мир сектантства. Создавая драматическую поэму о раскольниках, Майков, по его признанию, почерпнул основные образы и картины из «рукописной раскольничьей литературы». Захваченный «поэтическими красотоми» далекой старины, преданиями «людей древнего благочестия», Майков попытался... воспроизвести их «в новой, нынешней форме поэзии» (Предисловие к «Страннику» // Майков А.Н. Избр. произведения. – Л.: Сов. писатель, 1977. – С. 847). Поэма имела успех, получила высокую оценку у Ф.М. Достоевского, назвавшего ее «шедевром из всего того», что написано Майковым. (Гапоненко П.А. О языке поэмы А.Н. Майкова «Странник» // Русская речь. – М., 2000. – № 6. – С. 11–17.)

¹⁸ Майков А.Н. Очерки Рима (1847). Цикл опубликован в журнале «Отечественные записки» в начале 1847 г. (№ 1).

В «Очерки Рима» вошли 27 стихотворений. Очерки представляют собой существенный этап в поэзии Майкова: значительно расширился круг тем, явственнее звучат социальные мотивы.

¹⁹ Майков А.Н. «Рыбная ловля». (1855). Опубликовано: Отечественные записки. – № 3, март 1856 г. – С. 287–292.

Идиллия «Рыбная ловля» – новаторский романтический опус. (Русская поэзия XIX в. – М.: Худ. лит., 1974. – Т. 2. – С. 148–152.)

²⁰ Там же.

С.Я. Левит

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.К. Бонецкая

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ: ГЕРМЕНЕВТИКА И ЭКЗЕГЕТИКА¹. КТО ОН – МЕРЕЖКОВСКИЙ?

Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) не принято относить к сонму философов Серебряного века. В этом есть свой резон: ведь и проницательнейшие из его современников наделяли его лишь расплывчатым именованием «литератор». В 1900-е годы Мережковский уже прославился не только благодаря своим литературоведческим штудиям (прежде всего двухтомным исследованием «Л. Толстой и Достоевский», 1900–1902), но и романной трилогией о Христе и Антихристе («Юлиан Отступник», «Воскресшие боги», «Петр и Алексей»); он издал стихотворный сборник и разработал основы «нового религиозного сознания». Такая писательская многогранность возбуждала недоумение, подталкивала к раздумьям. Но на заре Серебряного века, когда еще не пришло время для полноценной рефлексии, даже и Н. Бердяев (весьма, как правило, точный в оценке коллег) мог лишь констатировать, что Мережковский, этот «слишком литератор», – «замечательнейший у нас литературный критик» и «своеобразный художник-мыслитель»². При «открытии» сочинений Мережковского в 1900-х годах в России он предстал перед новым читателем именно с ярлыком критика. Об идентичности творчества Мережковского более напряженно, чем Бердяев, размышлял Андрей Белый. «Определите-ка его, кто он: критик, поэт, мистик, историк? То, другое и третье или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда кто же он? Кто

Мережковский?» – со страстью вопрошал уже в 1908 г. Белый. Ведь «лирика Мережковского – не лирика только, критика – вовсе не критика, романы – не романы»³. Белый глубже Бердяева понял Мережковского, увидев в нем «нечто неразложимое» на привычные творческие методы: «Он специалист без специальности. Вернее, <...> еще не родилась практика в пределах этой специальности. И оттого-то странным светом окрашено творчество Мережковского»⁴.

Удивление Белого перед загадкой Мережковского побуждает, по Платону, к поискам. «Для уяснения его [Мережковского] деятельности приходится придумать какую-то форму творчества, не проявившуюся в нашу эпоху»⁵; но нам, кажется, уже не нужно гадать и придумывать. В *нашу* эпоху уже «проявилась» – уже обрела самосознание такая старинная форма философского мышления, как **герменевтика**. Более того, в трудах М. Хайдеггера, а в особенности его ученика и последователя Г.-Г. Гадамера герменевтика в XX в. получила едва ли не универсально-философский статус. «Классическая дисциплина, занимающаяся искусством понимания текстов»⁶, герменевтика в ее проблематике, по словам Гадамера, «относится к совокупности всего разумного» – ко всей области знания: ведь мир, с которым человек имеет дело, «не бывает первоизданным миром первого дня»⁷, – он всегда в какой-то мере осмыслен и описан, а потому является текстом в широком смысле. Мы не станем поднимать здесь трудных проблем герменевтики, – например, размышлять о возможности ее обобщения до всеобщей теории познания, приложимой и к сфере естественно-научного опыта⁸. Наша задача проще, уже – попробовать применить понятие герменевтики для осмысления русской философии XX в. Герменевтика для нас – наука о духе, о познании неких *текстов* – текстов глубоких, чужих и таинственных.

Но чем же иным и занимался всю жизнь Мережковский-«литератор», Мережковский-книжник, «слишком культурный человек»⁹, как не герменевтическими исследованиями?! Разнообразные *письменные источники*; великие *личности* – от египетских фараонов до писателей XX в.; ушедшие *эпохи* – древний Крит, поздний эллинизм, Возрождение, век Наполеона, петровская Русь и т.д. – суть предметы герменевтического анализа, принявшего у Мережковского жанровые формы литературоведческого трактата,

монографии, романа. Мережковский был искуснейшим мастером именно такого анализа. Мы не согласны с расхожим мнением, по которому «любой из “героев” критики Мережковского – зеркало его собственной души, его самого»¹⁰. Мнение это сложилось еще в Серебряном веке. В уже цитированном здесь очерке «Мережковский» Андрей Белый заявлял, что герои романной трилогии о Богочеловеке и Человекобоге – лишь куклы в костюмах нужной эпохи, за которых говорит Мережковский как идеолог «III Завета»¹¹. Однако Белый тут же сам себя и опровергает, призывая искать, *кто же* этот человек со своим специфическим словом о мире.

И впрямь, если бы Мережковский постоянно был занят тем, чтобы пропагандировать собственные идеологемы о «двух безднах», «демоне середины», «тайне Трех» и пр., то почему его постоянно влекло как раз к *чужому* – чужому духовному опыту, чужой эпохе, чужой судьбе?! В его сочинениях преобладает вопросительная интонация¹², ибо острее прочих он чувствовал тайну бытия: «Мережковский переживал опыт былых великих времен, хотел разгадать какую-то тайну, заглянуть в душу таких огромных людей, как Юлиан, Леонардо и Пётр, так как тайна их казалась ему вселенской», – заметил Бердяев¹³. В облике Мережковского, запечатленном фотографиями, просвечивающем сквозь его тексты, заметна не до конца преодоленная брезгливость сноба – брезгливость по отношению к своей современности и к себе самому как «упадочнику», «декаденту», обреченному жить в мире, неудержимо стремящемуся к концу. «Мы – слабые, малые, от земли чуть видные»¹⁴, – юродствует этот «русский европеец», для которого современная европейская культура – «мещанская и безбожная», «забывшая вселенские идеи и живущая частными, мелкими, провинциальными интересами»¹⁵. В *великих* эпохах, *великих* книгах и индивидуальностях именно потому Мережковский искал их собственную идентичность, что хотел выйти за пределы современного декаданса. Отсюда толковательная интенция его исследовательской мысли, – «гностическая», по определению Бердяева¹⁶, «герменевтическая», согласно нашей концепции. Всюду у Мережковского присутствует «центральный мотив всей герменевтики вообще, а именно мотив преодоления чуждости текста»¹⁷, – он прекрасно видел барьер между своим и чужим духом. Несомненно, им

владело герменевтическое «предмнение», «предвзятость» – идея «нового христианства»; но вправе ли мы считать, что Мережковский «обнаруживает в писателе только то, что уже имеет в себе самом»¹⁸, что из «герменевтического круга» он выходит с тем же, с чем вошел в него? Тогда не о чем было бы и говорить – не было бы ни «замечательнейшего критика», ни живописателя удивительных картин древности, пускай и осовремененных, но ведь иными они и в принципе быть не могут.

Только ли терминологический вопрос – проблема определения той сферы словесного творчества, к которой правомерно относить литературную деятельность Мережковского? Ну, опознаем мы эту сферу как герменевтику, – следует ли что-то из этого? Кажется, да, – но чтобы это обосновать, вновь подчеркнем, что Мережковский был ключевой фигурой для Серебряного века. Дом Мурузи на Литейном проспекте, где жила чета Мережковских, – это второй духовный центр Петербурга 1900-х годов, равнозначный «Башне» Вяч. Иванова на Таврической. «Здесь, у Мережковского, воистину творили культуру, и слова, произнесенные в квартире, развозились ловкими аферистами слова, – вспоминал Белый. – Вокруг Мережковского образовался целый экспорт новых течений без упоминания источника, из которого все черпали. Все здесь когда-то учились, ловили его слова»¹⁹. Действительно, даже и крупнейшие авторитеты в области религиозной мысли обязаны своими идеями Мережковскому. Тайна Флоренского, по нашему глубокому убеждению, это Мережковский: Так, «Столп...» вдохновлен «новым религиозным сознанием», сосредоточенным вокруг концептов Софии и Святого Духа, создавшим культ «красоты» и «влюбленности». И вроде бы оппонент «литературного критика» Бердяев – как и Флоренский, гость и собеседник Мережковского – пил из того же «источника». Быть может, к Ницше Бердяев пришел и независимо от последнего. Однако бердяевскую «философию свободы» явно инспирировало фундаментальное для Мережковского отождествление идеи сверхчеловечества с творческой свободой («Л. Толстой и Достоевский»)²⁰. Тема Достоевского разрабатывалась Бердяевым («Великий Инквизитор», «Ставрогин», даже «Мирозерцание Достоевского», даже «Духи русской революции») в полном соответствии с интерпретациями Мережковского.

Младшими современниками Мережковского усвоились не только его идеологемы, но и герменевтический метод. Нам представляется, что именно «герменевтика» – ключ к ответу на вопрос, который пришло время задать. Почему, в самом деле, в духовной культуре Серебряного века так тесно, на личностном уровне, переплелись философская мысль и искусство? почему почти все религиозные философы были одновременно стихотворцами или прозаиками, тогда как поэты преуспели в философствовании? и что за сплавы метафизики, эстетики, проповеди, а вместе и художественного слова представляют собой тексты тогдашних «литераторов»? Бог, человек, вселенная открывались заново, – действительно, происходила «переоценка всех ценностей»...²¹ Основоположный тезис нашего исследования таков: *mainstream*’ом русской мысли Серебряного века является **герменевтика** – как стиль, метод, – более того, содержание философствования. Такая гипотеза подтверждает лишний раз *изоморфность* русской и западной философии первой половины XX в. В самом деле, на российской почве мы имеем экзистенциализм, метафизику нового типа, феноменологию, философскую антропологию и философию науки; нередко в творчестве конкретного мыслителя пересекаются две и более таких тенденций²². В связи с Мережковским естественно возникает понятие **русской герменевтики**: именно оно не только разрешает «вопиющее недоразумение нашей эпохи»²³ – проблему Мережковского как «специалиста без специальности»²⁴, но также бросает свет и на другие загадки философии Серебряного века.

Однако почему эта последняя развивалась под знаком именно герменевтики? почему, философствуя, толковали чужие тексты, мысленно переселялись в давно ушедшие эпохи, старались забыть о себе и, точно в иконы, вперяли духовный взор в лики гениев? Философия подытоживает и осмысляет некий духовный опыт, – будь то опыт эпохальный или индивидуальный. Кант привел к самосознанию опыт естественных наук предшествующего века; Гегель и Шеллинг укоренены в немецкой послереформаторской мистике – в Экхарте и Бёме; Соловьёва, наряду с традиционной церковностью, питали его «встречи» с «Софией»... При всей востребованности этого опыта Соловьёва последующей русской мыслью сам по себе он мог побудить к созданию одних лишь схоластиче-

ских схем²⁵. Мережковского вдохновлял все же не соловьевский опыт (хотя им и были взяты на вооружение такие концепты Соловьёва, как Вселенская Церковь и София): он предпринял попытку именно *герменевтической проработки* того лучшего, что Россия дала миру в XIX в., – феномена художественной литературы. Философия Мережковского проблематизирует опыт великих русских писателей XIX в. формально в том же смысле, в каком кантовский критицизм – опыт великих естествоиспытателей XVII–XVIII вв. Скудость бытийственного опыта не позволяла Мережковскому философствовать «от себя»; но ведь можно опираться и на чужой опыт бытия, – как правило, так и происходит.

Приведем здесь свидетельство одного из основоположников западной герменевтики. Характеризуя ситуацию в философии в годы после Первой мировой войны, Гадамер пишет: «Одна сфера опыта вновь вошла в эти годы в философию – то был опыт искусства»²⁶, – в России это случилось на четверть века раньше. Не только Мережковский, но и Л. Шестов в его поисках истинной «философии жизни» обретал ее в произведениях Шекспира и Л. Толстого. Шестовскому тогдашнему убеждению полностью соответствуют слова Гадамера: «Искусство – это подлинный органон [орудие, инструмент. – *Н.Б.*] философии, если не ее соперник, превосходящий ее во всем»²⁷. Опыт искусства вправе претендовать на истину, и ее, как представлялось в философских кругах, где вращался Гадамер, «знает Достоевский, знает Ван Гог, знает Ницше»²⁸. Эти предчувствия немецких мыслителей²⁹ довел до философской осознанности М. Хайдеггер, обосновавший, что в великих творениях искусства обнаруживает себя истина бытия.

Русская герменевтика идет здесь дальше западной: Мережковский и его последователи (а ими были Бердяев, Вяч. Иванов, С. Булгаков) фактически *сакрализовали* русскую литературу XIX в., обнаружив в художественных текстах религиозные откровения, предназначенные для современности. Речь для Мережковского идет не просто о философской истине: «В русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного «христианства Иоаннова», как еще ни одна из всемирных литератур», начинается «второе Возрождение»³⁰. Хайдеггер любил диалог Платона «Ион», где говорится о поэтах как вестниках богов³¹: в своих трудах он как бы секуляризовал эту интуицию³². Между

тем Мережковский вполне всерьез называет русских художников пророками, тайнозрителями, ясновидцами, а то и вообще существами сверхъестественными (Лермонтов, Гоголь). Он задается, очевидно, герменевтической целью, когда хочет указать на открытые ими истины и перевести на язык нового религиозного сознания.

Герменевтика и революция

Русская герменевтика созвучна своему западному аналогу и в отношении исторического генезиса. Герменевтика Нового времени возникла в Германии в эпоху Реформации: начало ей «было положено реформационным принципом Писания»³³. Лютеру и его сподвижникам, противопоставившим себя Риму, предстояло перетолковать Священное Писание, дабы обосновать свой разрыв с церковной традицией и доказать фундаментальный для Лютера тезис об оправдании одной верой («*sola fide*»). В трудах Меланхтона и Флация священные тексты интерпретировались без оглядки на церковный авторитет и догматику – новые экзегеты игнорировали аллегорический принцип, взамен чего предлагали сосредоточиться на самом тексте и прислушаться к живому Божественному призыву, звучащему в нем. Именно тогда, в контрреформаторской экзегетической практике, совершилось и «самоосмысление герменевтики» как усилия по «преодолению чуждости текста»³⁴. И само слово «герменевтика» впервые было использовано немецким протестантским теологом И.К. Даннхауэром, автором труда 1654 г. «*Hermeneutica sacra*»³⁵.

Но если в охваченной Реформацией Германии «история герменевтической теории разворачивалась <...> под давлением настоятельной теологической полемики»³⁶, то в точности то же самое можно сказать и о развитии русской герменевтики. Сумеречная эпоха рубежа XIX–XX вв., выявившая всю глубину религиозного кризиса, может считаться аналогом лютеровской: в трудах Соловьёва, Мережковского и прочих носителей нового религиозного сознания открыто звучат призывы к реформам в *православии*. Однако русские мыслители были, думается, дерзновеннее Лютера, поскольку обновление Церкви связывали и с «обогащением» хри-

стианства языческими элементами. На фоне замыслов Мережковского реформы Лютера могут показаться косметическими, так как религия, зачинавшаяся в доме Мурузи, это «вовсе не православие, не историческое христианство, даже не христианство вообще, а то, что за христианством, за Новым Заветом – Апокалипсис, Грядущий Третий Завет, откровение Третьей Ипостаси Божеской – религия Св. Духа»³⁷. Так мыслил Мережковский в момент первой русской революции («Пророк русской революции», 1906), которая ему представлялась началом «великой русской и всемирной религиозной революции»³⁸. Эта революция, мнилось Мережковскому, сметя старые Церковь и царство, установит новые «церковь как царство» – «царство небесно-земное, духовно-плотское»³⁹. Теократический проект переносил в социальный план мечту философа о примирении «духа и плоти».

...Маленький, щуплый, глубоко ушедший в себя и поражающий современников мертвенной холодностью своего воскового лица, Мережковский по натуре был пламенным революционером, устремленным к апокалипсической «брачной заре новой жизни»⁴⁰. При осмыслении герменевтики Мережковского кажется уместным указать на эту черту его темперамента: и в экзегетике он шел дальше, чем реформатор Лютер. В Новом Завете Мережковский обнаруживал приметы «Третьего Завета» подобно тому, как в образах Завета Ветхого Отцы Церкви видели аллегорические указания на Христа. И прежде всего Мережковский изымал Писание из сферы церковного предания: «Первая и последняя глубина учения Христова, заслоненного историческим христианством – “солью, переставшею быть соленою”, нам все еще не открылась»⁴¹. Позднее Вяч. Иванов, именно вслед за Мережковским «примирявший» уже не только в теории, но и в практике «башенных» радений Христа с Дионисом и Люцифером, вещал перед своими почитателями о том, что «Евангелие еще не прочитано»⁴². Вообще для русской мысли Серебряного века – философии? богословия (Г. Флоровский)? герменевтики наконец? – Христос – это *«Иисус Неизвестный»*. Так Мережковский назвал свой собственно экзегетический труд начала 1930-х годов. Однако и ранние его книги наполнены многочисленными экзегетическими вставками. Новозаветная весть, по словам Мережковского, эпатирует, потрясает человека: Есть ли вообще другая религия с большими загадками и соблазна-

ми? – намекает он на эзотеричность канонических книг. Вспоминается представление о «скандальном» характере евангельского «провозвестия» – «керигмы» Р. Бультмана, имя которого здесь нелишне упомянуть. Друг и собеседник Хайдеггера в начале 1920-х годов, этот протестантский богослов причастен к возрождению герменевтической мысли...

«Революционность» интерпретации Нового Завета Мережковским в том, что уже в Евангелиях ему видится воскресший Христос Откровения, – Бог, вернувшийся на землю во славе. «Темный Лик» (Розанов) церковного Христа его отталкивает: евангельский Иисус почему-то кажется ему «воплощенным “веселием сердца”, и все вокруг него были веселы, пьяны от веселия»⁴³. При этом своего апофеоза веселие достигает на Голгофе, понимаемой новейшим экзегетом в качестве трагедии в смысле Ницше. А именно речь идет о «радости бытия, включающей в себя и радость уничтожения», о «страшном оргийном “веселии”», о «воле жизни» – воле, утверждающей жизнь «в самых ее темных и жестоких загадках»⁴⁴. Ученики Христовы в их переживаниях уподобляются при этом «сладострастно-девственным вакханкам», сам же Христос отождествляется с Дионисом, «учителем» Ницше. В языческом ключе трактуются и последние богословские основы Евангелия, когда Бога Мережковский подменяет языческим роком, а любовь Сына к Отцу – ницшеанской «amor fati»: «“Любовь к року” не есть ли самое внутреннее существо Героя последней и величайшей трагедии <...>?»⁴⁵

«Революционная» экзегетика Мережковского – тема особого обширного исследования. В связи с нашей проблематикой укажем лишь на его толкование отдельных пунктов Евангелия. Интересно, что Рождество Мережковский исключал из события собственно Боговоплощения – Бог, в его интерпретации, соединился с человеком Иисусом только в момент Его крещения на Иордане. Об этом мыслитель сообщает в влеречивых выражениях, характерных для книги «Иисус Неизвестный»: «В этот-то молниеносный миг и поколебались силы небесные, длани Серафимов наклонили ось мира, солнце вступило в равноденственную точку, – и Христос вошел в мир»⁴⁶. Возрождая древнюю ересь Нестория, Мережковский, думается, ориентировался здесь на современную ему христологию

Р. Штейнера. – Эпизод брака в Кане Галилейской, использованный Достоевским в «Братьях Карамазовых», Мережковскому служит аллегорическим прообразом великого религиозного переворота – «претворения горькой слезной воды старого христианства <...> в вино радости новой», «в христианство новое, утреннее, восточное, солнечное, брачное, пиришественное»⁴⁷. В своих исканиях «утаенного Евангелия»⁴⁸ он тщится заглянуть через плечо Иисуса, пишущего «перстом на земле» во время суда над «женщиной, взятой в прелюбодеянии»: «Что пишет Он? Какое слово? Не слово ли последней любви и последней свободы о тайне пола преображенного, о тайне святого целомудрия и святого сладострастия?»⁴⁹ Дух Святой, полагал Мережковский, отнюдь не сходил, как Ипостась, на землю в событии Пятидесятницы – Он явит Себя лишь в Христе Грядущем, в событии Второго Пришествия. Заявляя это с целью унижить Церковь (лишенную, по его мнению, благодати Сошествия), интерпретатор искажает текст Евангелия, что вообще делает нередко⁵⁰. И в новое религиозное сознание, пронизанное земными, «человеческими, слишком человеческими» интенциями, кажется, не вмещается церковный догмат о Христовом Воскресении. Вернее сказать, Мережковский «демифологизирует» евангельское событие, следуя в этом за библейской критикой, – прежде всего за весьма любимым им в 1900-е годы Э. Ренаном. Русский богослов лишает Воскресение исторической конкретности и сводит к «пророчеству» учениками «какой-то бесконечной реальности», того, что «должно быть» в «неизмеримой дали» мировой эволюции, но «что уже есть в вечности»^{51, 52}. Сонное видение умершего старца Зосимы Алёше («Братья Карамазовы») и встречи апостолов с воскресшим Учителем – события примерно одного порядка в глазах Мережковского.

*

*

*

Герменевтика Мережковского, т.е. интерпретация литературно-художественных текстов, опирается на его экзегетику – интерпретацию Нового Завета. При этом замечательно то, что герменевтика как таковая, которую в связи с Мережковским принято называть «критикой», в определенном смысле тоже является экзегетикой! Мы уже замечали, что Мережковский фактически сакрализировал

вал опыт русской литературы XIX в.: художественные тексты для него – если и не новое Священное Писание, не собственно «Третий Завет», то пролегомены к нему. Потому анализ романов и стихов, обыкновенно относимый к рутинной и профанной области литературоведения, у Мережковского оказывается чем-то вроде «третьезаветной» экзегезы. Речь идет об интерпретации текстов с опорой на *предмнение* нового религиозного сознания. Заступимся за Мережковского: да, он входит в многочисленные *герменевтические круги* с данным предмнением, однако выходит из них с богатым уловом, – например, с выразительными и точными духовными портретами Гоголя, Толстого, Пушкина, Тургенева... Герменевтика Мережковского приносит свои плоды и в области *философской антропологии*.

О том, как возникло в его сознании подобное предмнение, как в его душу ворвалась «буря света» новой религии⁵³, можно только догадываться. Андрей Белый, глубже других понимавший Мережковского, встраивал в его биографию событие своеобразного «посвящения» соловьевского типа: «Красота мира явилась ему в Лице Едином»⁵⁴. Сам Мережковский сообщает в очерке «Акрополь», действительно, о своем иницилирующем мистическом опыте *красоты*, пережитом им в 1892 г. во время путешествия в Грецию. При виде величественных храмов богини Афины «в душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. <...> Все двадцать болезненных и скорбных веков остались <...> за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии. <...> ...И не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечно и будет вечно»⁵⁵. Встреча с красотой сообщила смысл жизни Мережковского, а вместе с тем была им воспринята как платоновское воспоминание: «Мне казалось, что я все это уже где-то и когда-то, очень давно, видел и пережил, только не в книгах»⁵⁶. Эстетизм Мережковского, обыкновенно понимаемый весьма поверхностно, на самом деле проистекает из этого его опыта *приобщения к вечности*, опыта *религиозного* порядка. Книгу Мережковского о любимых писателях «Вечные спутники», открывавшуюся «Акрополем», как замечала в своих воспоминаниях о супруге З. Гиппиус, было принято дарить успешным гимназистам на выпускных вечерах. Понимали ли тогдашние наставники моло-

дежи, что этот безобиднейший, казалось бы, и даже назидательный томик содержит в себе динамит «великой духовной революции», которая сметет с лица земли, по мысли автора сборника, как Церковь, так и монархическое государство?..

Между тем исток воззрений Мережковского надо искать именно в очерке «Акрополь». Та «святыня», которую этот путешественник обрел на месте поклонения Афине, включает в себя и мечту о «новом эллине, богоподобном человеке на земле», и задание примирения с природой, и пафос «героизма», «счастья», свободы, покоя. В греческих архитектурных формах, как бы продолжавших природные облики, Мережковский распознал одну лишь винкельмановскую светлую античность, и с этого момента в его душе стало быстро всходить семя неоязычества⁵⁷. Мережковского захватила утопия золотой поры человечества, упраздненной жестоким пустынным духом семитства: «Все, что доводит нас до невыносимых противоречий – небо и земля, природа и люди, добро и зло, сливалось для древних в одну гармонию»⁵⁸. Позже его «новое религиозное сознание», встав под знак Ницше, окрасилось трагизмом и антихристианским демонизмом. Эту-то духовность Мережковский попытался скрестить с евангельской образностью и назвал причудливый гибрид «новым христианством».

Литература и религиозная философия

Новейшая русская религиозная философия возникает как критическое осознание духовного опыта русской литературы XIX в.: обоснованию этой мысли посвящена статья Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). Предлагая философу идти от текста, а не от реальности, но допуская, что реальность в тексте каким-то образом манифестируется, мыслитель по сути подразумевал философию *герменевтического* типа. Главной ее категорией Мережковский считает «символ»⁵⁹ как «откровение божественной стороны... духа» – духа писателей, в свою очередь объявленных им «рыцарями Духа Святого»⁶⁰. «Литература – своего рода церковь», в которой обитает «гений народа», – на разные лады провозглашает Мережковский «возрождение свободного религиозного чувства» в творениях рус-

ского гения⁶¹. «Чувства» – но не религиозного *сознания*, внести которое в мистический опыт нового искусства и призвана «символическая» или «новая критика», являющаяся «культурным самосознанием народа»⁶². «Мы должны вступить из периода поэзии – творческого, непосредственного и стихийного, в период критический, сознательный, культурный»⁶³: пока Мережковский набрасывает лишь абрис своей будущей герменевтики – «субъективной критики» и религиозной проповеди⁶⁴.

На протяжении всей своей творческой жизни Мережковский считал себя «критиком»: его «воля к мысли» реализовалась как «критика», которая «в своем высшем пределе <...> должна быть творческой», более того, «пророческой мыслью», писал он в 1920-е годы⁶⁵. Но под «критикой» он понимал отнюдь не жанры Белинского, Добролюбова, Писарева и т.д.: первым опытом «русской критики» в «новом, *нашем*» смысле он считал «Переписку с друзьями» Гоголя. Об этом говорится в исследовании 1906 г. «Гоголь и черт», самом блестящем образце герменевтической практики Мережковского. В «Переписке» – «конец поэзии и начало религии», «*переход от бессознательного творчества к творческому сознанию*». Так определяет Мережковский попытку автора «Мертвых душ» истолковать свои собственные сочинения в религиозном, а вместе с тем и исповедальном ключе. В критике, по Мережковскому, литература обретает самосознание, и потому она – «вечное и всемирное религиозное сознание»⁶⁶. «Критика», как видно, отождествляется им с *религиозной философией*. Русская герменевтика в ее истоках, в отличие от немецкой, декларативно религиозна.

Однако религиозность эта – «новое религиозное сознание», новое христианство Мережковского. «Святая плоть» – одна из ключевых категорий этого «нового богословия». В трактате «Гоголь и черт» данная категория привязана к символистской эстетике: «художественный образ есть все-таки не бесплотная духовность, а одухотворенная плоть или воплощенный дух», почему «**в искусстве начало религии, начало святой плоти**»⁶⁷ (выделено мной. – Н.Б.). Этого «Гоголь не сознавал с ясностью <...>, только смутно прозревал», так что здесь прерогатива и миссия *нового религиозного сознания*.

Как видно, Мережковский, по существу, сакрализировал великую литературу, видя в ней начало новой религии. В книге «Пути русского богословия» Г. Флоровского, нередко пользующегося открытиями герменевтики Серебряного века, есть яркие очерки о Гоголе, Достоевском, Толстом и др. – Флоровский усматривал в литературных шедеврах образчики богословия, как правило, отклоняющегося от норм православия. Но то, что в глазах церковного мыслителя выглядит мирским вольномыслием, а то и еретическим соблазном, зачастую освящается в новом христианстве Мережковского. Так, «Переписка» Гоголя включается Мережковским – духовным революционером – в новый корпус «священных» книг в конечном счете потому, что призывает к «переходу от поэтического созерцания к религиозному действию – от слова к делу»⁶⁸. Флоровский же, стоявший на стороне о. Матфея в его тяжбе с Гоголем, обнаружив у писателя подобный «дух утопического активизма», расценил его как гордыню, плод «западного влияния», и подверг резкой критике гоголевскую «утопию священного царства»⁶⁹.

Герменевтика западная и герменевтика русская

Рассуждая о специфике герменевтики Хайдеггера, его последователь Гадамер постоянно указывает на безличный характер герменевтического события: Хайдеггер стремился «понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя»⁷⁰. Если, как пишет Хайдеггер в трактате «Исток художественного творения» (1935), в произведении являет себя, «просветляется сокрывающееся бытие»⁷¹; если, как заявляет Гадамер, в нем звучит «голос, каким говорит само произведение»⁷², – то, «разумеется, говорит здесь не художник», а «опосредующий опыт мира» «язык художественного произведения»⁷³. В западной герменевтике, избегающей категории, прежде всего, *авторства*, как бы забывшей о романтическом «гении», роль творца предельно умалена – сведена к функции ремесленника-«созидателя» (Хайдеггер), а то и медиума бытийственного «откровения». «В художественном творении совершается совсем особая манифестация истины»⁷⁴: попробуем разобраться, в чем корень такого воззрения.

Характер хайдеггеровской герменевтики обусловлен ее «богословским началом»: «Титул “герменевтика” был для меня привычным из-за моих богословских штудий»⁷⁵, – признает мыслитель – выпускник теологического факультета университета Фрайбурга, интересовавшийся в 1910-х годах проблемами экзегезы. Но именно библейские «штудии» способны привести к представлению о тексте, не имеющем автора, – точнее сказать, о «совсем особом» авторстве. Ведь когда изнутри традиции размышляют об истоке Библии, то имеют в виду ее богодухновенность – высочайшего Автора. В детали же авторства *земного* углубляется разве что критика, которая часто лишь подтверждает традиционные представления. Потому священные тексты либо считаются анонимными, либо устанавливается их «коллективное» авторство (Псалтирь), либо обсуждается их помеченность известными авторитетными именами. Во всяком случае, при экзегезе авторство текста если и не игнорируется полностью, то все же не является значительной ценностью. Так, личность евангелистов-синоптиков сведена к имени-метке (Матфей, Марк, Лука), будучи лишенной индивидуальных черт, – образ же «Иоанна» двоятся или троится...

Хайдеггер признается, что на его мышление всегда давили принципы библейской экзегезы. Как богослова, в 1910-е годы его «особенно занимал вопрос об отношении между словом Священного Писания и богословско-спекулятивной мыслью», – а это собственно герменевтическая проблема. И вот его рефлексия 1930-х данного факта: «Это было <...> то же отношение, т.е. между языком и бытием <...>»⁷⁶. Как Слово Божие звучит в библейских текстах, таким же самым образом в художественных произведениях бытие обнаруживает себя в языке, «истина становится событием откровения»⁷⁷. Как видно, комментируя герменевтические идеи Хайдеггера, Гадамер неслучайно использует богословские понятия.

В хайдеггеровскую герменевтику богословские принципы проникали и из воззрений теолога-экзистенциалиста Р. Бульмана. Исследователями немало сказано об идейном взаимовлиянии друзей и коллег по работе в Марбургском университете в 1920-х годах – Хайдеггера и Бульмана. Керигматическое богословие Бульмана опирается на представление о спасительном *провозвестии* (*керигме*), содержащемся в новозаветном слове. При этом сам «Христос,

Распятый и Воскресший, встречает нас в слове провозвестия»⁷⁸. Очевидно, что стремящийся к «демифологизации» традиционных трактовок Нового Завета Бультман тем не менее использует именно мифологический дискурс. Керигма, по Бультману, обращена к каждому человеку и затрагивает самую глубину его существования – возмущая, бросая вызов и призывая к пересмотру жизни. Керигма судьбоносна, ибо это есть «Слово Божье, перед лицом которого мы должны <...> отвечать на вопрос, поставленный перед нами: хотим мы в него поверить или нет»⁷⁹, выберем ли мы путь жизни или путь смерти. Такая «затронутость» человека Богом силою провозвестия – нерв керигматического экзистенциального богословия. Но разве мы не находим ту же в точности интуицию в ключевом тезисе Гадамера – комментатора герменевтики Хайдеггера: «Понимание начинается с того, что нечто обращается к нам и нас задевает. Вот наиглавнейшее герменевтическое условие»⁸⁰? «Скандализирующая» керигма в герменевтике Хайдеггера – Гадамера секуляризируется, когда Гадамер сравнивает проявление великого произведения искусства с «ударом», которым оно «опрокидывает все прежнее, привычное, – тогда разверзается мир, какого не было прежде»⁸¹. И когда Хайдеггер заявляет, что «бытие есть окликающий зов, обращенный к человеку»⁸², то он переводит на язык собственных категорий мысль Бультмана о том, что «Бог сам “находит” человека <...> и обращается к нему»⁸³. Принципиальная разница этих двух подходов в том, что у Бультмана посредством текста вещает личностный живой Бог, у Хайдеггера – загадочное «бытие». Воззрения Хайдеггера и Гадамера, воспроизводящие формальное строение бультмановской керигмы, хочется в силу вышесказанного назвать *квазибогословием*.

Однако с тем же правом дискурс Хайдеггера может считаться *квазисекулярным*. Хайдеггер «близко подходит к той сфере, где кончается философское размышление и начинается мистическое созерцание»⁸⁴: духовной традицией, к которой принадлежит философствование Хайдеггера, П.П. Гайденко считает традицию немецкой мистики. «Хайдеггеровскому понятию бытия у Экхарта соответствует понятие Божества»⁸⁵, у Бёме – *Ungrund*’а. Учитывая ориентацию Хайдеггера на досократиков, можно провести параллель между «бытием» и Логосом, а также «природой» Гераклита, которая «любит скрываться». Вместе с тем для нас очевидно подо-

бие бытийственных интуиций Хайдеггера буддийской религиозности. Сам Хайдеггер говорил о своем интересе к японской мысли⁸⁶; глубокому созвучию хайдеггеровской герменевтики японскому мировидению специально посвящена работа Хайдеггера «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим». Разработка темы «Хайдеггер и дзен-буддизм» может представлять для исследователя большой интерес. Здесь мы лишь заметим, что с этой японской разновидностью буддизма (религией? мистическим учением? духовной практикой?) воззрения Хайдеггера роднит принципиально *безличный* характер обоих. Дзен обращен к «бездонной пропасти реальности» (аналог бытийственной бездны Хайдеггера), иначе сказать – к «высшему разуму» или высшему «бессознательному»⁸⁷. Это «Единое» являет себя в светоносном экстатическом опыте сатори – пробуждения, потрясающего все существо адепта, отрешившегося прежде от всех индивидуальных черт. Недоверие дзена к рассудочному мышлению и отражающему его языку сказалось в монашеской практике *коанов* и *мондо*: эти жанры общения учителя с учениками, выработавшие свой собственный, непонятный для непосвященных аллегорический язык, призваны разрушить профанный, земной разум стремящегося к «просветлению». Но разве не такова и глубинная цель заумного дискурса Хайдеггера? В своем стремлении опровергнуть «догматические», т.е. «онтологические» «предрассудки» европейской метафизики⁸⁸ Хайдеггер эпатающе нарушает законы логики⁸⁹ и на место привычных категорий ставит мифологические понятия («спор мира и земли» в художественном творении). То, что мыслитель фактически элиминирует из герменевтической ситуации личность автора художественного произведения, связано с его общефилософской борьбой с «субъективизмом, характерным вообще для метафизической эпохи»⁹⁰.

В отличие от западной, герменевтика *русская*, в лице ее основателя Мережковского, позиционирует себя как «критика *субъективная*»⁹¹. А именно: ее дискурс разворачивается в поле между двумя субъектами – критиком и автором. Цель «субъективного критика» – во-первых, показать за книгой живую душу писателя, а во-вторых – действие этой души <...> на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика. Благодаря этой двойственной уста-

новке возникла галерея духовных портретов великих писателей, порой великолепных, порой все же искаженных попыткой Мережковского вчувствовать в «душу» «великого незнакомца» свое собственное религиозное сознание. Очевидно, Мережковский считал продуктивной историческую дистанцию между писателем и критиком, когда замечал: «Каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в *своем* свете, в *своем* духе, под *своим* углом зрения»⁹². Русский мыслитель рассуждал отнюдь не в ключе до-хайдеггеровской герменевтики с ее мнимой объективностью – утопией слияния с чужой индивидуальностью, постижения ушедшей эпохи с позиции ее современника. В несложной герменевтической программе Мережковского распознаются такие категории Хайдеггера – Гадамера, как *предмнение* и *временное отстояние*, – в ней вообще присутствует вся структура *герменевтического круга*. Но детально разработанной герменевтической *теории* у Мережковского нет; его «глубокая мудрость»⁹³ – дар гностика, проникающего в чужой дух, – сказала в *конкретных* герменевтических исследованиях. Хайдеггер всю жизнь как бы готовился к ним, – но на солиднейшем фундаменте «Бытия и времени», «Истока художественного творения» и бесконечных «разговоров о языке» возникли лишь интерпретация «Крестьянских башмаков» Ван Гога и анализ нескольких текстов немецких романтиков. Не перевешивает ли плоды западной герменевтики вереница великолепных исторических романов, «критических» монографий и трактатов, давших импульс всей последующей русской мысли, вместе с серией жизнеописаний великих людей, – герменевтическое, по своей методологии, наследие Мережковского?..

Воссоздавая облик «живой души писателя», Мережковский мыслит как символист. Глубочайшее идейное содержание он иногда обнаруживает не столько в текстах, сколько в бытовых проявлениях и писательской внешности. Показателен в этом отношении очерк о Вл. Соловьёве «Немой пророк» (1909): он весь построен на обсуждении того герменевтического элемента, который у Хайдеггера назван «*землей*» (в произведении «спорящей» с «миром»), – сокровенной, не выявленной в тексте глубины бытия, – у Мережковского – личности тайнозрителя Софии. «Слова даны людям для того, чтобы скрывать свои мысли»: этот известный афоризм Мережковский вспоминает в связи с феноменом Соловьёва, чье «тай-

ное лицо» плотно закрыто его «остроумной и красноречивой философией»⁹⁴. Герменевтика Мережковского – это интерпретация всего жизненного образа писателя – поступков и внешних черт, случайных обмолвок, – наконец, молчания, «немоты». Едва ли не самым значительным символом загадочной и мрачной души Соловьёва Мережковский считает его inferнальный смех, шокировавший современников: «Сквозь торжественную симфонию “Оправдания добра” или “Чтений о Богочеловечестве” мне слышится порою этот страшный смех»⁹⁵. Сочинения Соловьёва Мережковский воспринимал как консервативные, если не реакционные, – ведь в них философ тщился возродить старые церковность, государственность, нравственность. Но в соловьёвском смехе критику слышатся «надрыв» и «одурение тоски», отрицающие его «дневные» идеалы. «Немота» Соловьёва – она, кроме смеха, охватывает и соловьёвское «безумие», и встречи с «подругой вечной», и нехождение в церковь, и великое одиночество – это «вещая», «пророческая» немота. И как «немой пророк», Соловьёв не реставратор, а революционер, «предтеча Новой Церкви», сокрушитель старых догматов и провозвестник ослепительной истины будущего. Усматривая за «иконописным лицом древнерусского или византийского святого» другой, тайный лик Соловьёва, Мережковский-толковник фактически учит находить и в текстах смысл, противоположный явному. Это весьма важная черта его герменевтики.

Краткий очерк «Немой пророк» – пример того, как «субъективная» герменевтика Мережковского может обращаться проницательной *философской антропологией*. Еще выразительнее соловьёвского глубинно-психологический портрет Гоголя в работе «Гоголь и черт» (1906). Мережковский-психоаналитик, кажется, смотрит глубже Фрейда, когда трагический надлом гоголевской судьбы связывает с двоящим личность христианина мощным «языческим» началом – «прямо жутким, “демоническим” сладострастием Гоголя»⁹⁶. Отсутствие женщины в биографии и сочинениях писателя, его тяга к монашеству, приведшая к жизненному краху, проистекает из ужаса перед этим «черным пятном» в его натуре, – здесь же и источник его смеха, не менее странного, чем соловьёвский. – Еще сильнее психологии Мережковского захватывает метафизика личностного бытия. Ему удастся сложить воедино

биографический и творческий лики Гоголя, создав образ тайнозрителя зла: Гоголь разоблачил черта как потустороннего вдохновителя человеческой пошлости, обыкновенности, середины. Мережковский отказывается романтизировать зло и считает образы Люцифера, Мефистофеля и пр. лишь «великолепными костюмами» и «масками» «обезьяны Бога». «Гоголь первый увидел черта без маски» – распознал в безликой жизненной стихии (Шестов называл ее *всемством*, Бердяев – *миром объектов*) и направил против него жало своей специфической сатиры: «Смех Гоголя – борьба человека с чертом»⁹⁷. В собственно демонологию Гоголя Мережковский вкладывал скорее аллегорические смыслы. Так, малороссийскую повесть «Вий» критик считает пророчеством Гоголя о своей судьбе. Ведьма в гробу в древнем храме «не языческая ли красота, не сладострастная ли плоть мира, убитая и отпеваемая Гоголем в старой церкви, в церкви Симеона Столпника или о. Матфея?» Вий же – это демон «мертвой плотскости», мстящий бурсаку-философу за «умерщвленную плоть», – это сам вызывавший у Гоголя смертный ужас «инстинкт слепой и ясновидящий». Философ Хома умирает от страха перед ним, – так, по Мережковскому, Гоголь предсказал собственную смерть. А старый храм, поруганный бесами, в его глазах – аллегорический образ исторической, монашеской Церкви, бессильной против современного зла: «Бесплотная духовность оскверняется бездушною плотскостью»⁹⁸. Так «предмнение» нового религиозного сознания оказывается мощным инструментом при интерпретации целостного гоголевского феномена.

«Субъективность» (в смысле, предложенном Мережковским) была неотъемлемой чертой русской герменевтики – от ее «предтечи» Соловьёва и вплоть до М. Бахтина. Последний, правда, формализовал герменевтику до «поэтики», а интерес к «живой душе писателя» (Мережковский) свел к теоретико-литературной *проблеме «автора и героя»*. Первые разработки данной проблемы присутствуют и у Мережковского при осмыслении творчества Достоевского. Как соотносится собственная «идея» писателя с «идеями» героев его романов? Символист Мережковский полагал, что Достоевский вкладывал в художественные образы свой трагический душевный опыт, «истинное лицо свое прятал под масками всех своих раздвоенных героев»⁹⁹. Вместе с ними он сходил в

«преисподнюю» душевного раздвоения и в конце концов «спасся», вместе с Алёшей узрев «неимоверное видение» апокалипсической Каны Галилейской¹⁰⁰. «В главных своих героях <...> Достоевский <...> изображал, обвинял и оправдывал себя самого»; он сам – «бесстрашный испытатель божеских и сатанинских глубин»¹⁰¹. Вопрос для Мережковского в одном – какой была собственная *идея* писателя, его вера, его приватная религия. Это был риторический вопрос: Мережковский не мог (или не хотел) распознать в романах Достоевского авторской позиции.

Мысль о тайне Достоевского прошла через всю русскую герменевтику. В трудах о Достоевском Мережковского, Бердяева, С. Булгакова, Л. Шестова ясной идеологии «Дневника писателя» отказано в праве считаться окончательной «идеей» писателя. Также и Бахтин не находил в его романах авторской точки зрения, с которой «завершаются» идеи героев. Достоевский себя «так хорошо прятал, что иногда и сам не мог найти лица своего под личиною [героя]: лицо и личина срастались»¹⁰². Потому в религиозной мысли Достоевского, полагает Мережковский, царит «страшная путаница», автор мечется между двумя «лже-Христами» «Легенды о Великом Инквизиторе»¹⁰³ и вообще... «что если и Достоевский просто “не верит в Бога”», как Великий Инквизитор¹⁰⁴?! – Кажется, герменевтика Мережковского не справляется с действительным постижением «живой души» Достоевского. Он остается для критика мировоззренческим «оборотнем», ускользающим от внешнего взгляда в свой диалектический «лабиринт». У самого Мережковского не было настоящего христианского опыта, и потому он не допускал возможности сознательно-волевого выбора Достоевского – выхода из религиозных апорий, терзающих его персонажей, да его собственных сомнений в благодатную среду церковности, где они снимаются. «Дневник писателя» герменевтика Серебряного века не желала принимать в расчет.

Как видно, главный принцип *русской герменевтики* – ориентация интерпретатора на *личность автора* – далеко не всегда выдерживался до конца. Вернее сказать, в «живой душе» писателя Мережковский ценил преимущественно «бессознательную глубину творческого вдохновения», продуцирующую художественные смыслы как бы «помимо воли, *помимо сознания*» гения-творца¹⁰⁵.

Не роднит ли это Мережковского с Хайдеггером, представлявшим творческий акт как манифестацию «истины бытия»? У обоих мыслителей художник оказывается медиумом бытийственного откровения, и в случае Мережковского – пророком нового христианства. Когда русский критик усматривает в текстах смыслы и даже идеологии, противоположные тем, которые прямо декларируются писателем, то налицо один из способов «изгнания» автора из герменевтического события. Мережковский не уважал авторского идейного выбора. Так, ему претило специфическое христианство Толстого: оно олицетворялось критиком в образе морализатора старца Аким («Власть тьмы») – архетипического «упыря», питающегося внутри души писателя жизненными соками также архетипического «Ерошки» («Казак»), стихийного язычника, выразителя, по Мережковскому, действительной толстовской натуры. Объявляя Достоевского «первым пророком Св. Духа, Св. Плоти»¹⁰⁶, он отрицает выстраданное православие писателя, которого считает адептом религии «древней Матери-Земли», «Елевсинских таинств», а вместе и ницшевского «Диониса Распятого»^{107, 108}. Отсекая от «Преступления и наказания» эпилог с обращением Раскольникова, с меньшим дерзновением Мережковский-экзегет хочет оборвать евангельский рассказ о Христовом Воскресении на картине пустого гроба («Иисус Неизвестный»).... В своем «чтении наоборот» и «исправлении» текстов Мережковский всюду пользуется герменевтической свободой, характерной именно для западного подхода, акцентирующего «предмнение» и продуктивность «исторической дистанции».

Герменевтика и мифотворчество

«Герменевтика» – слово высокое, предполагающее некую тайну, – и не только потому, что ее формирование было связано с истолкованием Священного Писания. Изначально в герменевтике присутствует некий мифотворческий элемент, на который указал Хайдеггер, этимологически возведший название истолковательной дисциплины к «имени бога Гермеса»¹⁰⁹. Гермес – «вестник богов», который «приносит весть судьбы», что и есть «истолкование». Но это, так сказать, истолкование второго порядка, ибо прислушива-

ется к сказанному поэтами, которые в свою очередь также «суть вестники богов»¹¹⁰. – В этих суждениях Хайдеггера – ориентация не столько на керигму Бульмана, сколько на слова Сократа в платоновском «Ионе». Учитывая, что для Хайдеггера-человека были значимы как «Бог», так и «боги»¹¹¹, можно допустить, что потусторонние реальности вовлекаются им в академический дискурс не только ради красного словца. Секуляризируя их в «метафизике откровения», Хайдеггер все же сохраняет за своей теорией искусства оттенок мистицизма.

Но западное, в основном декларативное герменевтическое мифотворчество кажется весьма робким на фоне мифотворческого разгула в герменевтике русской. Здесь оно нередко имеет вполне конкретный характер: «мифы» о писателях порой остроумны и точны. О том, что писатели, близкие Мережковскому сосуществованием в их творчестве христианского и языческого начал, всерьез именуются критиком пророками, тайновидцами, посвященными, просветленными и т.д., мы уже замечали, обсуждая почти священный – в его глазах – характер их текстов. Герменевтика Мережковского – это герменевтика *великой личности*, сложившаяся под влиянием как идей Ницше, так и «культа героев» Т. Карлейля¹¹². Однако личности, *люди* ли вообще – «вечные спутники» Мережковского? Кажется, в своем романтико-ницшеанском стремлении «за ненавистные пределы человеческой природы»¹¹³ мыслитель вплотную подходит к античному реализму, когда играет представлением о поэтах как то ли «богах», то ли «вестниках богов»¹¹⁴. С неслучайным упорством он ищет *нечеловеческие* черты в обликах писателей. Так, концептуальным центром исследования «Гоголь и черт» является тезис Мережковского о таинственном симбиозе *Гоголя* с неким запредельным существом. Обосновывая его, критик опирается на свидетельства гоголевских современников: Достоевский называл Гоголя «демоном смеха»; приятели вспоминали свое «тревожное, почти жуткое и в то же время смешное, комическое» впечатление от его наружности – «“птица”, “карла”, “демон”, карикатура, призрак, что-то фантастическое, только не человек или, по крайней мере, не совсем человек»¹¹⁵. Вся ткань рассуждений Мережковского о *Достоевском* пронизана намеками на inferнальность натуры «тайновидца духа» – страдающего

«священной болезнью» «бесноватого»; его «истинная сущность», более того – «страшная и опять-таки нечеловеческая»¹¹⁶. В случае Толстого даже и «сквозь ледяные пуританские речи о курении табаку, о братстве народов <...>» критик слышит «голос слепого титана, неукротимого хаоса – языческой любви к телесной жизни и наслаждениям, языческого страха телесной боли и смерти»¹¹⁷. – Яркий образец герменевтики Мережковского – очерк «Гёте» из сборника «Вечные спутники»: более или менее традиционное понимание критиком феномена «великого олимпийца» до предела мифологично. В старости Гёте явил свой ноуменальный лик, утверждает Мережковский, ссылаясь на Эккермана и прочих веймарских собеседников писателя: «В этих нестареющих глазах что-то “демоническое”», что «для язычников значит божеское (от древнегреческого слова *daimon* – *бог*), а для христиан – бесовское». «Образ Гёте-олимпийца» «богоподобен», и то слово, которым Мережковский обозначает это, – «сверхчеловек» Ницше: «Да, сверхчеловеческое – в этой вечной юности». Специфика гётевского сверхчеловечества – в «плотской, кровной, физической» связи с «природой – с Душою Мира». Именно из этого «первоисточника» он черпает «вечную юность» (впрочем, Мережковский допускает, что, как и Фауст, Гёте «заключил договор с “некоторым лицом”»...) И эти представления – мифологические? антропологические? герменевтические? – служат русскому мыслителю для внесения еще одной черты в его концепцию Третьего Завета: «Религия Духа будет утешительной. Кажется, Гёте это предчувствовал больше, чем кто-либо»¹¹⁸. Из герменевтического круга интерпретатор выходит все же не с пустыми руками.

Все сказанное выше о новом религиозном сознании свидетельствует об огромной роли *Ницше* в его формировании. Связать герменевтику Мережковского с его ницшеанством мы намереваемся в дальнейших исследованиях. Естественным переходом к ним станет обсуждение здесь мифа о *Лермонтове*, созданного русской герменевтикой. Этим мы и завершим наш первый подступ к ней.

В 1897 г. Вл. Соловьёв написал небольшой очерк «Лермонтов». Как раз в тот момент он, автор «Чтений о Богочеловечестве» и «Смысла любви», заинтересовался ницшевской идеей *сверхчеловека*. Взяв на вооружение этот концепт, основоположник софиологии вложил в него свой собственный смысл: «сверхчеловек» при-

зван победить смерть на пути высокой эротической любви, которую мыслитель считал чудодейственной – жизнеподательной силой¹¹⁹. Данным «сверхчеловеческим» масштабом Соловьёв оценивает лермонтовский феномен, – речь здесь идет не столько о герменевтике, сколько о критике и суде над Лермонтовым.

Считая Лермонтова «прямым родоначальником» русского ницшеанства – ложного, на взгляд Соловьёва, понимания «сверхчеловечества», – мыслитель построил свое эссе как развернутое, моральное по сути, обличение лермонтовского эгоизма – «сверхчеловеческого» самоутверждения. «Лермонтов, несомненно, был гений, т.е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить»¹²⁰: «великое дело» – это «общее дело» Н. Федорова, т.е. имманентно достигнутая победа над смертью. К ней *«есть»* сверхчеловеческий *путь*» – путь любви, противоположный эгоистическому. Между тем Лермонтов, как раз вместо того чтобы бороться с эгоизмом, идеализировал и оправдывал своего внутреннего «демона гордости». *Демон* его поэмы «не только прекрасен, он до чрезвычайности благороден и, в сущности, вовсе не зол»¹²¹. Как видно, в этой соловьёвской концепции есть семя мифологии – почти реалистическое видение лермонтовского «демона» (Соловьёв нередко заявлял о своей вере в разного рода «чертей»). «Демонизм» Лермонтова (а в это слово Соловьёв вкладывал не сократовский, а христианский смысл) не дал поэту стать «могучим вождем на пути к сверхчеловечеству»¹²² и привел его к гибели.

Такое причудливое смешение христианских и языческих мотивов не могло не затронуть самых сокровенных душевных струн Мережковского. В 1908 г. он ответил на соловьёвскую статью полемическим трактатом «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Восстав против осуждения поэта Соловьёвым, Мережковский не только принял, но развил и довел до апофеоза мысль о Лермонтове как предтече Ницше. Лермонтовская «тяжба с Богом» для Мережковского – это «святое богоборчество» Иова и Иакова¹²³; так же свята эгоистическая, по слову Соловьёва, лермонтовская этика. Для Лермонтова, утверждает Мережковский, «предельной святостью» обладает не христианское «бесстрастие», а «нездешняя страсть»; поэт «предчувствует какую-то высшую святую плоти»

и «правды земной», – такова, по Мережковскому, лермонтовская переоценка верховных ценностей. И если для Соловьёва значимо то, что Лермонтов-ребенок обрывал крылья мухам и подшибал куриц, то Мережковский, блестяще подбирая лермонтовские цитаты, доказывает, что Лермонтов был «влюблен в природу»¹²⁴. Неузнанный Соловьёвым его брат по духу, Лермонтов, почитатель Матери Божией, воспевал Вечную Женственность, уже сошедшую на землю (в отличие от соловьёвской Софии)... Апология Лермонтова незаметно превращается у Мережковского в манифест нового религиозного сознания, предтечей которого объявлен мятежный поэт: «Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа – Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать?»¹²⁵.

Таков религиозно-нравственный аспект реплики Мережковского в адрес Соловьёва. Нам сейчас особенно интересно то, что под идеологию Мережковским подведен *мифологический* фундамент. Согласно Соловьёву, Лермонтов-«сверхчеловек» не состоялся; по Мережковскому, он, более того, был сверхъестественным существом в самом буквальном смысле. Мережковский вспоминает древнюю гностическую легенду об ангелах, не осуществивших *в вечности* выбора между добром и злом: они должны сделать это *во времени* – пройдя земной путь в качестве людей. Большинство из нас забывает свое существование до рождения, но есть и исключения: «Одна из таких душ – Лермонтов»¹²⁶. Опять-таки, подобно Гоголю, Лермонтов «в человеческом облике *не совсем человек*, – существо иного порядка, иного измерения»¹²⁷, что подмечали его современники. И демон, который в концепции Соловьёва завладел поэтом, у Мережковского фактически отождествляется с его душой, хранящей память о довременном существовании. Так Мережковский конкретизирует «сверхчеловечество» Лермонтова: оно обусловлено особенностью его демона, который не дьявол и не ангел, «не мрак, не свет». Основное настроение поэзии Лермонтова – томление по небесной родине. Лермонтовский феномен адекватно описывается лишь в категориях этики Ницше: «Самое тяжелое, “роковое” в судьбе Лермонтова – не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьёв, а бесконечное

раздвоение, колебание воли, *смещение* добра и зла, света и тьмы»¹²⁸. То ли еретический – в духе Оригена, то ли сказочно-романтический, этот миф, надо сказать, замечательно иллюстрирует лермонтовские биографию и творчество. Оценивать миф художника о художнике тем не менее хочется по критерию, принятому в естественных науках, – как гипотезу, объясняющую факты, удовлетворяя тем самым своему назначению.

* * *

При сравнении статей о Лермонтове Соловьёва и Мережковского обозначается зыбкая грань между *литературной критикой* и *герменевтикой*. Критический дискурс строится вокруг *оценки*, герменевтический направлен на *открытие*. В обоих велика роль *предмнения*, но в первом случае оно властвует над *вестью*, во втором – хочет, хотя бы в видимости, служить ей. И шансы интерпретатора на успех велики, по-видимому, в двух случаях. Не случайно Мережковского в мировой культуре интересовали лишь его «спутники»: общность цели – духовное родство – то ли упраздняет пресловутую историческую и межличностную дистанцию, то ли, в самом деле, сообщает ей продуктивность. А во-вторых, всегда открыт для нового прочтения текст *священный*. В этом слове нам сейчас важен не столько собственно религиозный оттенок, сколько указание на всечеловеческое содержание, готовое к откровенному диалогу с каждым.

Примечания

¹ Глава из книги: Бонецкая Н. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). – М.; СПб., 2016. – С. 491–520. (В печати.)

² Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании // Бердяев Н.А. О русских классиках. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 225, 224, 229.

³ Белый А. Мережковский // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 376.

⁴ Там же. – С. 381, 377.

⁵ Там же. – С. 381.

⁶ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – С. 215.

⁷ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 14.

⁸ Таким обобщением была борьба Хайдеггера с «фетишизацией “чистого восприятия”». Полемизируя со своим учителем Э. Гуссерлем, он обосновал, что «первичным феноменом всегда является видение нечто в качестве нечто, а отнюдь не чувственное восприятие. <...> Всякое видение есть уже “постижение нечто...”» (См.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 127).

⁹ Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании. Указ. изд. – С. 225.

¹⁰ Ермолаев М. Загадки Мережковского // Послесловие к изд.: Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – С. 567.

¹¹ Белый А. Мережковский. Указ. изд. – С. 378–379.

¹² Стиль философствования Мережковского обусловлен именно этой его метафизической неуверенностью. Другой «отец Серебряного века» (Мережковского мы также относим к их сонму), Вл. Соловьёв, напротив того, склонен говорить о «последних вещах» (внутрибожественная жизнь, «богочеловеческий» мировой процесс и пр.) словно о неких очевидных для него представлениях, как бы выдавая «практический разум» (веру) за разум «чистый» (достоверное знание). Философствование Соловьёва, неотрывное от классической традиции идеализма, архаично, – в XX в. такой стиль сходит на нет.

¹³ Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании. Указ. изд. – С. 225.

¹⁴ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – С. 350.

¹⁵ Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании. Указ. изд. – С. 225.

¹⁶ Там же. – С. 229.

¹⁷ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 198–199.

¹⁸ Ермолаев М. Загадки Мережковского. Указ. изд. – С. 564.

¹⁹ Белый А. Мережковский. Силуэт // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 9.

²⁰ В занимавших его на протяжении всей жизни великих индивидуальностях – а это не только Наполеон, гении-художники, но и кротчайшие святые – Мережковский видел *сверхлюдей*, по Ницше. Именно их он считал столпами в своей Церкви Святого Духа: «новая» святость, по Мережковскому, базируется на личностном самоутверждении, которое им признавалось за некоторыми христианскими подвижниками.

²¹ Конечно, такой была не вся тогдашняя русская философия: неокантианцев, позитивистов, наконец марксистов трудно заподозрить в «герменевтическом» уклоне.

²² Так, во Флоренском-философе несложно выявить все вышеназванные тренды.

²³ Белый А. Мережковский. Указ. изд. – С. 381.

²⁴ Там же. – С. 377.

²⁵ Наиболее значительная из них – «большая трилогия» С. Булгакова, софиологическая «сумма», разработанная мыслителем в эмиграции.

²⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 9.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. – С. 10.

²⁹ Восходящие к эстетическим концепциям немецкого идеализма, но переоценивающие в пользу *искусства* его «соперничество» с философией: так, Гегель отводил верховную роль в познании истины именно философии.

³⁰ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 154.

³¹ Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 288.

³² Ниже мы обсудим данное наше утверждение.

³³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 203.

³⁴ Там же. – С. 198–199.

³⁵ Там же. – С. 191.

³⁶ Там же. – С. 189.

³⁷ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 345.

³⁸ Там же. – С. 346.

³⁹ Там же. – С. 347.

⁴⁰ Белый А. Мережковский. Силуэт. Указ. изд. – С. 6.

⁴¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 181.

⁴² Герцык Е. Воспоминания. – М.: Московский рабочий, 1996. – С. 207.

⁴³ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 254.

⁴⁴ Там же. – С. 263.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – М.: Республика, 1996. – С. 178.

⁴⁷ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 348.

⁴⁸ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. Указ. изд. – С. 190.

⁴⁹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 337.

⁵⁰ Мережковский закавычивает такой текст: «*Не оставляю вас сирыми, пошлю вам Духа Своего*» (там же. – С. 294). Между тем слова Христа из Его последней беседы с учениками таковы: «Не оставляю вас сиротами, приду к вам»

(Ин. 14, 18). Для Евангелия принципиально то, что Дух для Христа – это Дух, который исходит *от Отца*, а не есть *Его*, Христа, принадлежность, как у Мережковского. Ср.: «Когда же придет Утешитель, Которого Я пошлю вам от Отца, Дух истины, Который от Отца исходит...» и т. д. (Ин. 15, 26).

⁵¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 347.

⁵² В «Иисусе Неизвестном» концепция Воскресения приближается к традиционной, но затемнена велеречивостью и парадоксальностью экзегетического дискурса. Тайна «пустого гроба», по Мережковскому, и донныне остается «неразгаданной», хотя он и исключает «маленькое плутовство» – похищение тела Распятого учениками (см.: Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – М.: Республика, 1996. – С. 612–614). Также и в посмертных явлениях Христа апостолам *что-то было*, хотя это и недоступно одному «здешнему знанию» (там же. – С. 618). Как и в 1900-е годы, Мережковскому хочется провести «границу между тем, что «кажется», и тем, что есть» (там же. – С. 623). Но все же по поводу явлений Христа Воскресшего, о которых сообщают Евангелия, Мережковский заключает: «Все это было однажды, во времени, и будет всегда, в вечности» (там же. – С. 627).

⁵³ Белый А. Мережковский. Силуэт. Указ. изд. – С. 6.

⁵⁴ Белый А. Мережковский. Указ. изд. – С. 380.

⁵⁵ См. в изд.: Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 356–357.

⁵⁶ Там же. – С. 356.

⁵⁷ Дух греческой античности Винкельман сводил к «*благородной простоте и спокойному величию*». На его взгляд, даже и в «жесточайших страданиях» героя гармония его внутреннего мира не нарушалась и идеальный грек сохранял «великую и уравновешенную душу» (см.: Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. – М.; Л.: Academia, 1935. – С. 107). Интересно, что Винкельман, знаток античной скульптуры и живописи, воспитал в себе, по словам Гёте, «языческий образ мыслей». То, что Гёте пишет в своих «Набросках к характеристике Винкельмана», можно было бы отнести и к Мережковскому – с его «отдаленностью от всего христианского мировоззрения», «отвращением к последнему». «К церквям, на которые подразделяется христианская религия, он [Винкельман] был совершенно равнодушен» (там же. – С. 605–606), – равно как и Мережковский, как и сам Гёте.

⁵⁸ Мережковский Д.С. Акрополь. – Указ. изд. – С. 358.

⁵⁹ Герменевтика Хайдеггера – Гадамера, как и «критика» Мережковского, также является *символистской* философией. Привлекая столь значимое и для русских символистов (в частности, для Мережковского) суждение из гётевского

«Фауста», Гадамер заявляет: «Универсальное наблюдение Гёте: все есть символ, <...> включает в себе наиболее всеобъемлющую формулировку герменевтической мысли» (см.: *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 264–265).

⁶⁰ См. в изд.: *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 537, 550 соотв.

⁶¹ Там же. – С. 524, 557.

⁶² Там же. – С. 489.

⁶³ Там же. – С. 560.

⁶⁴ Отцы западной герменевтики сближали понятия «герменевтика» и «критика». В интереснейшей работе Хайдеггера «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим» им сочувственно цитируется введение к лекционному курсу Шлейермахера «Герменевтика и критика в особой связи с Новым Заветом»: «Герменевтика и критика, две филологических дисциплины, две теории искусства, взаимосвязаны, потому что практика каждой из двух предполагает другую. Первая есть вообще искусство правильно понимать речь другого, преимущественно письменную; вторая – искусство правильно оценивать и на основании достаточных свидетельств и данных констатировать подлинность письменных текстов и их частей» [*Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 278].

⁶⁵ *Мережковский Д.С.* О мудром жале // Литературная газета. – 1990. – 17.01. – С. 5.

⁶⁶ *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт // *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 275.

⁶⁷ Там же. – С. 295.

⁶⁸ Там же. – С. 275.

⁶⁹ *Флоровский Г., протоиерей.* Пути русского богословия. – Киев: Путь к истине, 1991. – С. 268, 266.

⁷⁰ *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 109.

⁷¹ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 289.

⁷² *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 261.

⁷³ Там же. – С. 263.

⁷⁴ Там же. – С. 111.

⁷⁵ Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 278.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 111.

⁷⁸ Бульман Р. Новый Завет и мифология. Проблемы демифологизации новозаветного провозвестия // Вопросы философии. – М., 1992. – № 11. – С. 112.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 81.

⁸¹ Там же. – С. 110.

⁸² Хайдеггер М. Исток художественного творения. Указ. изд. – С. 312.

⁸³ Лёзов С.В. Теология Рудольфа Бульмана // Вопросы философии. – М., 1992. – № 11. – С. 75.

⁸⁴ Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. – М.: Республика, 1997. – С. 347.

⁸⁵ Там же. – С. 350.

⁸⁶ Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 157.

⁸⁷ Судзуки Дайсецу. Введение в дзен-буддизм. – Режим доступа: www.webbl.ru – бесплатная электронная библиотека, б. г. – С. 155, 153.

⁸⁸ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 126–127.

⁸⁹ Даже Гадамер признавался, что и его порой вводила в недоумение прихотливая парадоксальность хайдеггеровской мысли. Во «Введении к работе Мартина Хайдеггера “Исток художественного творения”» (1967), обсуждая то представление учителя, в котором «несокрытость» сущего уже предполагает наличие в нем «раскрытости» (равно как верно и обратное), Гадамер восклицает: «Несомненно, замысловатое отношение». Пристрастие Хайдеггера к подобным как бы тавтологиям также роднит его с мыслью Востока. «И еще более замысловато, – продолжает Гадамер, – то, что именно в этом “здесь”, где показывается сущее, выступает и сокрытость бытия» (см.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Указ. изд. – С. 112–113). Если здесь и диалектика, то не гегелевского – рассудочного типа, а присущая описаниям опыта приобщения к «разуму Будды». Для «непросветленного» – того, кто не имеет подобного опыта, «дзен до смешного неуловим» (Судзуки Д. Указ. изд. – С. 5). У Хайдеггера, как можно предположить, был все же особый – опять-таки квазимистический опыт глубинной рефлексии процесса философствования.

⁹⁰ Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. Указ. изд. – С. 335.

⁹¹ *Мережковский Д.С.* Вечные спутники (авторское вступление) // *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 353.

⁹² Там же.

⁹³ *Белый А.* Мережковский. Силуэт. Указ. изд. – С. 10.

⁹⁴ См. в изд.: *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Указ. изд. – С. 126.

⁹⁵ Там же. – С. 120.

⁹⁶ См. в изд.: *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Указ. изд. – С. 251.

⁹⁷ Там же. – С. 214, 213.

⁹⁸ Там же. – С. 302–303.

⁹⁹ *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 304.

¹⁰⁰ Там же. – С. 288.

¹⁰¹ Там же. – С. 217, 214.

¹⁰² Там же. – С. 304.

¹⁰³ Здесь можно заметить, что к субъектной структуре текста «субъективный критик» Мережковский не проявлял особого внимания (в отличие, конечно, от Бахтина): ведь «авторство» «Легенды...» Достоевский отдал Ивану.

¹⁰⁴ *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 299, 304.

¹⁰⁵ Там же. – С. 395, 393.

¹⁰⁶ *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции // *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Указ. изд. – С. 347.

¹⁰⁷ Там же. – С. 346.

¹⁰⁸ Более того, Мережковский утверждает, что Достоевский «высказывает <...> свои собственные, самые заветные *святые* мысли» «устаами Черта» Ивана Карамазова (*Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 131).

¹⁰⁹ *Хайдеггер М.* Из диалога о языке. Указ. изд. – С. 288.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Ср.: *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. Указ. изд. – С. 351.

¹¹² Карлейль, вместе с другими «мистиками» XIX в., согласно Мережковскому, «подымает знамя новой религии», что обосновано в ранней статье русского критика «Мистическое движение нашего века» (1893).

¹¹³ *Мережковский Д.С.* Пушкин // *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 351.

¹¹⁴ «Боги», конечно, у Мережковского это не олимпийцы, а некие характерные *демоны* (в платоновском смысле слова).

¹¹⁵ *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт. Указ. изд. – С. 254–255.

¹¹⁶ *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 51, 131.

¹¹⁷ Там же. – С. 519–520.

¹¹⁸ См.: *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Указ. изд. – С. 409–410, 414.

¹¹⁹ Об этих интимно-личностных идеях позднего Соловьёва см. в главе «Андрогин против сверхчеловека» данной книги.

¹²⁰ *Соловьёв В.С.* Лермонтов // *Соловьёв В.С.* Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 383.

¹²¹ Там же. – С. 396.

¹²² Там же. – С. 391.

¹²³ См. в изд.: *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Указ. изд. – С. 398.

¹²⁴ Там же. – С. 404, 405, 408.

¹²⁵ Там же. – С. 413.

¹²⁶ Там же. – С. 388.

¹²⁷ Там же. – С. 392.

¹²⁸ Там же. – С. 395.

Арам Асоян

ВЯЧ. ИВАНОВ – ПУБЛИЦИСТ И ФИЛОСОФ КУЛЬТУРЫ

Ни в одном словаре на русском языке, будь то «Писатели современной эпохи», изданный в 1928 г. Государственной академией художественных наук, или новейший многотомный биографический словарь «Русские писатели. 1800–1917», а тем более в иностранных словарях, вы не найдете в перечне литературных дарований Вяч. Иванова слова «публицист». Применительно к выдающемуся поэту эта дефиниция встречается лишь у замечательно сведущего Ф.А. Степуна, но лишь в негативной модальности. В своей статье, посвященной современнику, он пишет: «И ученым, и философом, и публицистом Вяч. Иванов, конечно, никогда не был...»¹. Оставим разговор об ученом до следующего раза, о философе поговорим чуть позже, но сейчас сосредоточим внимание на вопросе, был ли Иванов публицистом? Публицистикой, как известно, принято считать вид литературы, посвященной обсуждению насущных социальных, идеологических проблем с целью прямого воздействия на общественное мнение. Обратимся к статье Вяч. Иванова, одно название которой должно заставить аудиторию встрепенуться и приподнять голову. Ибо на сегодняшний день нет, вероятно, более общественно значимой и злободневной темы, чем «Наш язык». Эта статья, опубликованная в далеком 1918 г., так и называется. Ее публицистический пламень не только не угас, но в наши дни еще более, кажется, разгорелся. С первой ее страницы нельзя не почувствовать характерный для Иванова восторг перед выдающимися именами и преданиями общечеловеческой культу-

ры. Он пишет о том, что нам свойственно забывать: «Язык, по Гумбольдту, – дар, доставшийся народу как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия»².

Наш язык, считал Иванов, «по глубине напечатления в его <...> стихии <...> эллинской “грамоты”³ завещан нам древней Элладой. Как Шопенгауэру казалось, что истинный стих предопределен и зачат в стихии языка, так искони посеяны в стихии русского языка всякое гениальное умозрение, всякая имеющаяся в ней святость⁴:

В стихотворении «Русский ум» Иванов писал:

Он здраво судит о земле,
В мистической купаясь мгле⁵.

Но его кощунственно, продолжал он о языке, оскверняют, хотя обеднить, свести к механически целесообразному, оскопляют, укрощают чужеземной муштрой, ломают его природную осанку. Самый плачевный результат этого оскпления родного языка заключается в том, что он растерял исконное свое достояние, которое Потебня называл «*внутреннею формою слова*». Она ссохлась в слове, как сгнивший орех. Слово обратилось в условный меновый знак⁶.

Заключительные слова этой статьи звучат особенно неожиданно, но своевременно: язык наш неразрывно сросся с глаголами церкви, но мы постоянно хотим его обмирщить, досадовал Иванов. Подобным образом кустари новейшей украинской словесности хватают пригоршнями польские слова, лишь бы вытеснить и искоренить церковнославянские наречия. Наши языковеды, увлеченные практическим рационализмом, пытаются обрусить живую русскую речь. Но эти попытки означают стремление отучить русского человека говорить по-русски, отучить помнить Мать Сыру Землю с ее глубинной правдой⁷. Последнее замечание естественно переключается с немецким словом *Muttersprache**: ибо родной язык нельзя иначе назвать, как именно материнский⁸.

* Родной язык

Надо ли в этой аудитории доказывать, что это не лингвистическая и, шире, не филологическая статья, а прежде всего публицистическая, потому что ее проблематика связана с историей и философией культуры, с философией предания о созвучии эллинской и русской речи, с духовными катаклизмами национального бытия. Мифическая летопись мира и человека истиннее истории⁹, – утверждал Иванов, и с этим нельзя не согласиться, ибо архетипические структуры мозга, психики глубже вырастают в человеческую ментальность, чем структуры сознания. Эта излюбленная мысль поэта насыщает смыслом его статью. Ее адресат – не столько специфическая интеллектуальная аудитория, сколько *национальное самосознание* в его наиболее репрезентативных представителях. Чтобы полнее и отчетливее осознать публицистический характер выступления Вяч. Иванова в году, в которую, казалось бы, не до языка, целесообразно сравнить его статью с аналогичной статьей О. Мандельштама «О природе слова», которая появилась в Харькове через три года после публикации Вяч. Иванова. «Русский язык, – как будто вторит Мандельштам Иванову, – язык эллинистический (...) Русский номинализм, т.е. представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой... (...) (Наш) язык стал именно звучащей и говорящей плотью... Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие (...) Столь высокоорганизованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история... Онемение двух-трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти... (...) У нас нет акрополя. (...) Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории»¹⁰. Первое, что требуется отметить при сравнении этих статей, – несколько парадоксальное развитие авторской мысли. У мифотворца Иванова, как это ни странно, явление дается в диахроническом срезе, где развитие языкового кризиса должно вызвать у общественности, по крайней мере, тревогу; у исторически мыслящего Мандельштама преобла-

дает синхронное сопоставление эллинского и русского, и опасность, угрожающая русскому языку, трактуется в сослагательном наклонении. Статья Мандельштама больше похожа на блестящее филологическое эссе, которое раньше всех должно заинтересовать мастеров слова. Ее цеховой характер угадывается и в метафорике стиля, изобличающей в авторе поэта. Собственно, адресант и адресат этой статьи люди одного закала, и речь идет главным образом о *поэтике слова* в художественной речи.

Кризисные проблемы бытования родного языка Вяч. Иванов рассматривал как явление общекультурного кризиса. И уже этим его публицистическая статья отличается от поэтического эссе О. Мандельштама. Недаром тот заявлял, что «Вяч. Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты»¹¹. В данном случае окончание этой мысли прежде всего относится к самому автору эссе, который писал: «Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках»¹². Кардинальные различия между Ивановым и Мандельштамом были отчетливо сформулированы самим Мандельштамом, хотя слова об этих различиях прозвучали совсем по другому поводу, но и в данном случае они проясняют суть различий. «Не идеи, – заявлял Мандельштам, – а вкусы акмеистов оказались убийственны для символистов. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вяч. Иванов много способствовал акмеистической теории»¹³.

Статья Вяч. Иванова «О кризисе гуманизма: к морфологии современной культуры и психологии современности», опубликованная на следующий год после статьи «Наш язык», тесно связана с нею. «Кризис гуманизма, – писал Иванов, – есть кризис *внутренней формы* человеческого самосознания личности и через личность»¹⁴. Как известно, штудии А. Потебни о «внутренней форме слова» берут свое начало от уже упоминавшегося Гумбольдта. Такая форма указывает на причину, по которой то или иное значение выражено данным сочетанием звуков. Можно сказать, что внутренняя форма слова – это своего рода этимон, исходная форма, от которой произошло слово. Иванов считает, что, изменяясь в национальном сознании, эта форма стала эксцентрической по отношению к личности, к идее гуманизма, поскольку гуманизм всецело основан на изживании индивидуализации, отдельности и обособленно-

сти людей, их взаимной зарубежности, потусторонности и непроницаемости – «автаркии» гармонического человека. «Но эта внутренняя форма сознания уже изжила себя самое, потому что личность не умела наполнить ее вселенским содержанием – и обратилась в мумию былой жизни или в тлеющий труп. Истлевающие останки внутренней формы заражают личность миазмами тления»¹⁵. Но древней памяти, сохранившей смысл этимона, и новым предчувствиям суждена встреча. И тут, был убежден Иванов, «...намечается будущее тех очищений, религиозный смысл которых заключается в прияти индивидуальной воли и вины целым человечеством, понятым как живое вселенски-личное единство», которое Вяч. Иванов нарек монантропизмом, оговариваясь, что «это не внутренний опыт, а всего лишь завет»¹⁶. Его исполнение способно исключить вдовство поэта, утратившего Психею, некогда жившую в слове, – внутреннюю форму последнего, кризис живописи, утратившей внутреннюю форму зримого, кризис в скульптуре с ее современным, насильственным пленением внутренней формы косными внешними гранями, кризис в архитектуре – бесплодие внешнего строительства бездушных форм; наконец, кризис в музыке, который нашел выражение по преимуществу в поисках новой гармонии, которая символически относится к мелодии так, как внутренняя форма к форме внешней¹⁷.

Уход от предания внутренней формы слова, где грезятся возможности новых внутренних форм, писал Иванов, делает язык искусства облачным, бесплотным и воздушным: нам грозит опасность отрыва от родимой почвы языка... Язык – земля, поэтическое произведение вырастает из земли. Оно не может поднять корни в воздух¹⁸. Публицистический характер этой статьи обнаруживается уже потому, что лингвистическое понятие Гумбольдта – Потебни под пером Вяч. Иванова обретает широкий культурно-антропологический смысл, становится инструментом анализа гуманитарного кризиса.

Какое общественное значение придавал своей статье Иванов, можно догадаться по факту отправки автором корректуры статьи А. Блоку¹⁹. Блока волновала эта тема; в Дневнике он отметил: «Я получил корректуру статьи Вяч. Иванова о “кризисе гуманизма” и боюсь читать ее»²⁰. В это время он сам был занят статьей

почти на ту же тему – «Крушение гуманизма». Может быть, боялся возможных совпадений? Но оптика автора, мировоззренческий словарь, радиус обзора, контекст исследуемой проблемы в статье Блока были иными. Мифопоэтический ракурс морфологии культуры, избранный Вяч. Ивановым, был достаточно метафизическим pendant беспощадному историко-культурному и социокультурному вердикту А. Блока, который он предъявил эпохе гуманизма. Его мысль жила на историческом материале и была обусловлена историей. На одной из страниц статьи он сам именует себя «историком культуры»²¹. «Движение, – пишет Блок, – исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры... Естественно, однако, что, когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса, – наступил кризис гуманизма»²². Этот вывод мог бы сделать честь любому философу культуры, скажем, тому же Х. Ортеге-и-Гассету, который опубликовал «Восстание масс» лишь в 1925 г. Кстати, статья Блока «Крушение гуманизма» безоговорочно опровергает мнение Ф. Степуна, что «большие творческие люди не состоят из суммы дарований»²³. Сама эта формула довольно двусмысленна, и нужно еще отгадать, что кроется за «суммой дарований». Скажем, сумма и сплав невольно коннотируются с различными интеллектами, но у Блока, как и у Пушкина, талант поэта не замещал зоркости и глубины философа. Несомненно, Вяч. Иванов тоже был философом, то бишь мыслителем, но у Блока было одно важнейшее достоинство, которое отличает философа *par excellence* – трагическое мирозерцание, которого у Иванова никогда не было и которое А. Блок считал единственно возможным для понимания сложности мира²⁴. *Profession de foi** Вяч. Иванова, как, скажем, близкого ему по своему духу французского философа Ж. Маритена, всегда был метафизический оптимизм²⁵.

Это, конечно, не значит, что Иванов не знал носителей трагического мирозерцания. Но сам он всегда находился по ту сторону трагического, и как представитель неотолизма был убежден-

* Кредо, изложение своих взглядов, убеждений.

ным религиозным мыслителем, безоговорочно верующим в благой замысел мироздания. Метафизический оптимизм Вяч. Иванова нередко продолжался как метафизический мистицизм, ибо путь веры и путь безверия, полагал мыслитель, суть два различных бытия, каждое из которых подчинено своему внутреннему закону. И при раз сделанном метафизическом выборе между ними поступать иначе в каком-либо отдельном случае невозможно и просто неосуществимо. Если первоначальный выбор осуществился, то он уже неизменен, так как совершается не в разумении и не в памяти, а в самой субстанции человеческого «я», выбравшего для себя тот или иной роковой путь²⁶.

К этому стоит прибавить, что так называемое «Es – ergo sum (Ты Еси, и только потому есмь аз. – А.А.)», как сокровенная теологическая формула Вяч. Иванова, составляла «фундамент философской системы, лежащей в основе его поэзии и публицистики»²⁷. Очевидность такого базиса для всей интеллектуальной деятельности Вяч. Иванова свойственна и его одной из самых страстных статей «Революция и народное самоопределение», опубликованной в 1917 г., когда

...в сраме крѳви, в смраде пепла,
Изъязвлена, истощена,
Почти на Божий день ослепла
Многострадальная страна!²⁸

В статье Иванов призывал: «Мы... должны положить почин покаянию всенародному... И кто скажет: “не в чем России каяться, ибо все, что творится, добро зело”, – если не умышленно лжесвидетельствует, то сам одержим и болеет волею...»²⁹ Всенародное «покаяние – это первый подход к самоопределению всенародному... лучше нам, вместо всех нареканий (на внешние причины. – А.А.) узнать в искаженных чертах больной и неистовствующей России – ее самое, и с нею – нас самих...

Не мы ли стирали все старые письма с души народной... сеяли забвенье святынь, и вот стоим перед всходами беспамятства столь глубокого, что самое слово “родина” кажется нам (...) ничего не говорящим сердцу символом... Народ, – я говорю о всех и

каждом из нас, – должен найти себя в свете религиозного сознания. Только сосредоточение мысли и воли в тех глубинах духа, где умолкает страсть и впервые слышится голос совести, позволит ему переступить порог новой жизни <...> самоопределение народа будет истинным, когда станет целостным. Это значит: когда оно станет религиозным»³⁰.

Иванов полагал, что революция (...) умышленно обмирщена, т.е. отвлечена и отсечена от религии, как будто «Религия есть частное, домашнее дело каждого...»³¹ хотя «нелепо... говорить про наиболее единящую из сил (т.е. революцию. – А.А.), что она не соборное, а частное, домашнее дело, – это оказывается в явном противоречии с самой сущностью революции, инстинктивно понятой народом в смысле коренного и целостного преобразования всей <...> жизни...»³²

Кроме того, это показывает, что «наши революционные деятели и властители наших политических дум... унаследовали все навыки старой бюрократической и полицейской власти, чуждой народу по духу (...) и приемам господствования»³³.

В результате подобных наблюдений Иванов приходил к заключению: «Коренное обмирщение всех руководящих понятий неизбежно проводит русскую душу через мрачную пустыню практического нигилизма, где живут только звери и где звереет сам человек»³⁴ <...> Целостное самоопределение народное не может быть внерелигиозным»³⁵. Иначе, по мысли Иванова, революционное состояние являет себя в разделении и раздоре самоутверждающих сил и распадении целостного духовного организма народного на мертвые части³⁶.

Метафизическое мышление не помешало Иванову прийти к исторически оправданному выводу, к которому пришел и его наиболее чуткий к тектоническим сдвигам современник – Ал. Блок: жизнь новая, она изменилась, но не пошла³⁷.

Здесь вспоминается одна беспощадная дневниковая запись Блока: «Вечное возвращение. Это все делают не люди, а с ними делается: отчаянье и бодрость, пессимизм и “акмеизм”, “омертвление” и “оживление”, реакция и революция. Людские воли действуют по иному кругу, и на этот круг большинство людей *не попадает*, потому что он слишком велик и всеобмлющ. Это попрание “великих людей”, а в круге “жизни” (так называемой), – как вечно, –

сумбур; это поприще маленьких сплетников. То, что называют жизнью самые “здоровые” из нас, есть не более чем *сплетня о жизни*»³⁸.

Поистине, современная «здоровая» публицистика, как правило, занята именно «сплетней о жизни». Но Вяч. Иванов никогда не был публицистом по вызову, дежурным публицистом. По его мнению, для оздоровления общественной, культурной жизни нужна была *metanoia* (сверхмысль. – *А.А.*), требующая чего-то большего, чем абстрактное провозглашение этико-эстетических принципов³⁹.

Об этом свидетельствует и статья по одному из самых болезненных для русской общественности так называемому «еврейскому» вопросу, статья, в названии которой есть уже определенная преамбула «К идеологии еврейского вопроса». Вяч. Иванов сразу же вводит читателя в остро проблемное поле этой статьи, опираясь на всеевропейский авторитет Вл. Соловьёва. Он пишет: «Трогательная любовь Вл. Соловьёва к еврейству – простое и естественное проявление его любви ко Христу и внутреннего опыта погруженности в Церковь. Кто в Церкви, любит Марию; кто любит Марию, любит, как мать, Израиля, имя которого, с именами ветхозаветных патриархов и пророков, торжественно звучит в богослужбных славословиях»⁴⁰.

При этом Иванов отмечает, что психология представителей церковного общества в разные времена могла быть отравлена ненавистью к еврейству, не исконному, а наличному, в котором они подозревали скопище врагов Христовых, – но именно за то, что оно представлялось им уже лишенным истинного еврейского духа, уже как бы и не семенем Авраамовым; хотелось бы напомнить, что быть христианином значит быть не просто арийцем по крови, но через крещение – чадом Авраамовым и, следовательно, в таинственном смысле братом потомков Авраама по крови⁴¹. Справедливости ради надо сказать, что это напоминание должно быть обращено не только к христианам, но и к тем представителям иудаизма, которые отрицают единство Ветхого и Нового Завета в составе Библии.

Следующее замечание Иванова должно звучать воистину сакраментально для нынешнего читателя: «Мне думается, – говорит Иванов, – что евреи – провиденциальные испытатели наши и как

бы всемирно-исторические экзаминаторы (так! – А.А.) христианских народов по любви ко Христу и по верности нашей Ему. И когда дело Его в нас просияет, исполнятся их требования и ожидания, и они убедятся, что другого Мессии им ждать не нужно...»⁴² В этом заключении Иванов опирается на мартовскую запись в Дневнике за 1887 г. Ф. Достоевского, прославившего антисемитом даже в достаточно просвещенных кругах⁴³.

Важным комментарием к этой статье Вяч. Иванова могло бы служить мнение С.С. Аверинцева. В одной из последних статей «Словарь против лжи» он писал: «Очень важно, что христианство в резком контрасте, скажем, с исламом имеет такое сложное наследие, хотя бы в виде канона Священного Писания, состоящего из двух частей. <...> В сравнении с этой многоярусностью Коран выглядит одномерно. <...> (Христианство. – А.А.) это как церковь св. Климента в Риме. Вы входите с улицы в верхний храм и попадаете в зрелое Средневековье с ренессансными фресками. Затем спускаетесь в нижнюю церковь – здесь уже конец первого тысячелетия с прижизненным изображением св. Климента... но можно спуститься еще ниже, где вас встречают языческие древности... Откровение, – отмечал Аверинцев, – не иная религия, а раскрытие наиболее глубокого пласта в так называемых “естественных” религиях навстречу Истине»⁴⁴.

Принципу *metanoia* Иванов следовал во всех статьях, даже в тех, которые, казалось бы, посвящены профанной теме, например – «Эстетическая норма театра» или «Достоинство женщины». Первая статья замечательна тем, что, несмотря на эстетическое задание, Иванову удалось сохранить религиозно-этическую перспективу, но при этом избежать какой-либо морализации. Он был убежден, что побуждением к сценическому творчеству является жажда самоосознания в инобытии. Истинное искусство театра «не умещается в эстетике и вырастает из пределов красоты в сферы иные»⁴⁵. Настоящий театр – свидетель того, чем живет эпоха соборно⁴⁶. Но пока, писал Иванов, «социально мы переживаем эпоху буржуазного индивидуализма, когда религия стала «частным делом» и личной заботой»⁴⁷.

Возвращение религиозного театра как сценической мистерии влечет за собой и иное понятие катарсиса, внеположное чистой эстетике⁴⁸. Такова, с точки зрения автора, эстетическая норма те-

атра. В общем хоре идей так называемого «нового театра»⁴⁹, которыми была переполнена театральная общественность начала века, голос Вяч. Иванова утверждал целостное жизнестроительство средствами театральной сцены. Впрочем, это совпадало с давними интенциями русского символизма. Андрей Белый писал: «Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем и призыв к творчеству жизни»⁵⁰.

Вячеслав Иванов никогда не был, что называется, публицистом *de omnibus et quibusdam aliis* – т.е. обо всем на свете и еще кое о чем, но тематический диапазон его статей достаточно широк: от народного самоопределения до достоинства женщины. Другое дело, что он всегда следовал мудрости Гераклита: видеть все как одно. В первую очередь этот принцип осуществлялся на пути «*a realibus ad realiora*», от реального к реальнейшему. Исключением не стала и одна из самых ранних статей «О достоинстве женщины» (1906), которая начиналась программным заявлением: «"Женский вопрос", в его истинном смысле, ставит нас лицом к лицу не только с запросами общественной справедливости, но и с исканиями мировой вселенской правды»⁵¹.

Причастность к этой правде была неотъемлема от сознания, что женщина в силу своего психического богатства начиная с древности и доныне «представляется мужской впечатлительности (...) существом таинственным и неисследимым до его последних глубин... Душу Земли-Матери, – писал Вяч. Иванов, – (...) привыкли мы чужать в этой тайне»⁵². Существо женщины одарено «преимущественно теми способностями, которые коренятся в подсознательном и оскудевают по мере роста индивидуального сознания», т.е. силами инстинкта и ясновидения⁵³. Именно поэтому женщина должна воздерживаться от какого-либо соперничества с мужчиной и сохранять верность своей природе путем аскетического отречения от своего интеллектуального честолюбия. «Ни одна великая идея не торжествует без подвигов отречения»⁵⁴, и именно поэтому «женщина должна отучиться видеть в любимом свою собственность, как она отучается видеть в нем своего собственника... Она должна смотреть на любовь и страсть как на исключительное событие жизни, как на редкое чудо, желанное, но лишь при условии его подлинности, как на подвиг, быть может недолгий

и героический, как на великое самоиспытание великих душ. Она должна практически утверждать и осуществлять в любви только абсолютное»⁵⁵. Расцвет женщины, полагал Вяч. Иванов, «во всей полноте нравственной и религиозной идеи ее пола, есть утверждение некоторой основной ценности в правом самосознании человеческого духа»⁵⁶.

Исключительность и неоромантический характер пафоса Вяч. Иванова особенно очевидны на фоне публичных выступлений на ту же тему наиболее именитых современников Иванова, например В.В. Розанова. В статье «Пол как прогрессия нисходящих и восходящих величин» (1911) он пишет: «Каковы души, таковы и органы!»⁵⁷ Но всем своим текстом он доказывал обратное: *«Каковы органы, таковы и души!*» «Вечная женственность... – рассуждал он, – как совершенно другой полюс, как диаметрально противоположная вещь несокрушимо мужеству, напору, смелости, упругости, твердости самца... она есть только сердечная, умственная, бытовая, манерная, нравная фотосфера, распространяющаяся около утроенной, удесятеренной самочности ее. <...> Эта-то “вечная женственность” как проявление повышенной самочности и лежит объяснением в основе древнего факта, так называемой священной проституции»⁵⁸.

Если Иванова интересовала метафизическая, мистическая тайна пола, то предметом интереса Розанова была прежде всего сексуально-бытовая, сексуально-обрядовая психология. Инструментарий Иванова трудно представить без анамнезиса, религиозно-антропологической интуиции, эмпатии, экуменической заинтересованности и метафизического оптимизма. Перефразируя одного из братьев Гонкуров, говорившего об Эдгаре Дега: «Я не встречал еще человека, который, воспроизводя современную жизнь, лучше схватывал бы ее дух», – следовало бы сказать о нашем соотечественнике, что в России до Иванова и после еще не встречалось человека, который в современной жизни так глубоко угадывал бы ее религиозно-онтологический смысл. Этот гнозис был борьбой за объективную реальность Бога и природного мира, борьбой за «религиозный реализм» (Н. Бердяев)⁵⁹, *который стал сосредоточием исканий «нового религиозного сознания»*⁶⁰, но пути этих исканий были различны. Вяч. Иванов отводил в них центральную роль Вл. Соловьёву, но не Бердяеву и иже с ним⁶¹. Ивановым был под-

хвачен почин Достоевского, который с «восторгом и иступлени-ем» проповедовал «о живом Христе, воскресшем и узнанном ду-шою народа-богоносца» и вместе с ним Л. Толстого, обозначивше-го поворот «к подвигу внутренней личности»⁶². Но в противопо-ложность этим «двум великим аморфистам, – писал Иванов, – В. Соловьёв был художником *внутренних форм христианского сознания*»⁶³. Толстой обращался к Богу индивидуально, внецер-ковно. Достоевский, в отличие от Толстого, был глубоко церковен по духу. Утверждая богоносное достоинство народа, он, замечал Иванов, утверждал в нем потенциальное бытие растущей Церкви. Замысел Соловьёва был в том, чтобы вознести «веру отцов на но-вую ступень разумного сознания»⁶⁴. Она заключалась в «восста-новлении человека и природы в их божественности посредством свободного воссоединения всех движущих мировых сил в живой целокупности Тела Христова»⁶⁵.

«Невидимый союз душ, – излагал Иванов учение Соловьёва, – составляет образующее богочеловеческое тело»⁶⁶. Рассматривая историю как процесс становления богочеловечества, «имеющего объединить сынов Божиих на земле и самое Землю в одно божест-венное Тело Жены, облеченной в Солнце»⁶⁷, Соловьёв, говорил Иванов, не может не оценивать положительно всех моментов этого развития. «Отсюда его учение о триаде энергий: священственной, царственной и пророческой, в истории образования свободной теократии»⁶⁸.

Церковное сознание, продолжал Иванов, столь живо и полно-действенно во Вл. Соловьёве, что из него черпает он все содержа-ние своего философствования. В практической жизни оно совер-шается всякий раз, «когда любовь моя говорит другому: *ты еси*, растворяя мое собственное бытие в бытии этого *ты*. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения, возвраще-ния к Матери, несущей обоих нас (мое я и мое *ты*) в своем лоне, приобщение к тайнодеянию ткущей одну живую ткань вселенско-го тела мировой души. <...> Здесь начинается Церковь и ее разу-мение в личности»⁶⁹.

Когда философия пройдет этот путь, считал Иванов, тогда «человечество возрастет до познания в Церкви <...> Больше того:

поскольку критерий истинного сверхчеловечества для Вл. Соловьёва есть победа над смертью, проблема эта служит средоточием всех его умозрений. По Соловьёву, индивидуальный страх смерти есть малодушие и безумие, но непримиренность с фактом смерти отцов и любимых близких и грядущих в мир потомков наших есть благородный и нравственно обязательный стимул всего нашего жизненного делания. <...> С вопросом о победе человека над смертью тесно связывается, как другая сторона единой тайны, вопрос о смысле любви. Быть может, никто после Платона, – писал Иванов, – не сказал столь глубокого и жизненного о любви и поле, увенчивая первую и восстанавливая человеческое достоинство и богочеловеческое назначение второго...»⁷⁰

Столь же неоцененное значение, по мнению Иванова, приобретает поэзия Вл. Соловьёва, он был «поэтом Небесной Софии, Идеи Идей, и отражающей ее в своих зеркальностях Мировой души»⁷¹. Соловьёв «начал своей поэзией целое направление, быть может, эпоху отечественной поэзии. Когда призвана вечная Женственность, – как ребенок во чреве, взыграет некий бог в лоне мировой Души; и тогда певцы начинают петь. <...> Вл. Соловьёв нашел, как учитель, слова, раскрывшие глаза поэту и художнику на его истинное и высочайшее назначение: Соловьёв определял истинное искусство как служение теургическое»⁷².

Можно сказать, воспользовавшись выражением самого автора статьи «Религиозное дело Владимира Соловьёва», что ее публицистический характер выражается прежде всего в том, что характер мышления Иванова так же, как и образ мысли самого Вл. Соловьёва, не имеет ничего общего с торжественной позой иерофанта. Этим мыслителям удавалось сохранить в своих медитациях о человеческом общении с Богом этическую перспективу, свободную от какого-либо, пусть самого возвышенного, морализаторства. Обоих увлекали не богословские искания, а онтология правды. Во внутреннем опыте Соловьёва, и это замечательно засвидетельствовано Ивановым и указано Аверинцевым, такая правда «не идеал, не “ценность”, а реальность, и если у поэта сказано

*Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви, –*

значит, он “умными очами” видит солнце как действительность, более действительную, чем это кружащееся, исчезающее “все”, а не как метафору для любви в “романтическом”, сентиментальном или даже абстрактно-этическом смысле»⁷³. За словами Соловьёва стоит видение, одновременно интеллектуальное («Умными очами») и конкретное⁷⁴. Святость, говорил Аверинцев, несравнимо выше интеллигентских добродетелей, но она не может опуститься ниже.

Именно в этом же ракурсе следует рассматривать тезис Вл. Соловьёва «Ты еси» и его интерпретацию Вяч. Ивановым. Кроме сути любви, что «движет солнце и другие звезды» (Данте), она означает свободу личного бытия того, с кем общаемся. «Простая наука, которой хорошие родители учат детей, – писал Аверинцев, – дослушивать, не перебивая. Не стараться непременно оставить себе в разговоре последнее слово». Не «вклиниваться в речь Собеседника, не подсказывать Ему»⁷⁵. Без этих элементарных правил общение вовсе невозможно, тем более общение с Богом. «Злая воля “самости” стремится поработить ближнего, поглотить его личность»⁷⁶, – размышлял Аверинцев в статье, которой предпослал в качестве эпиграфа строки из «Первого Послания к Коринфянам»: «Верен Бог, которым вы призваны в общение Сына Его Иисуса Христа, Господа нашего».

Эгоцентрическая воля «самостного» человека посягает не только на другого, но и на верховную свободу Бога. Библейская Книга пророка Исайи повествует о раздражении такого человека, возроптавшего на Бога за то, что Бог в суверенном акте помилования отменяет собственный приговор, дает Духу Своей любви восторжествовать над буквой Своего слова, писал Аверинцев. Исайя готов навязать Богу свою собственную меру. И каждому человеку, подобному Исае, Бог говорит: «Разве я не властен в своем делать, что хочу? Или глаз твой завистлив оттого, что Я добр» (Мф., 20: 15)⁷⁷.

У самых истоков библейской традиции, о которой вели речь В. Соловьёв и Вяч. Иванов, – запрет: не сотвори себе кумира. «Кумир здесь, – замечает Аверинцев, – не просто произведение языческой религиозной пластики... Кумир – это материализация кощунственной идеи о божестве, которым можно манипулировать. Буду-

чи сотворен руками человеческими, кумир остается во власти этих рук как магическое орудие, при помощи которого община может расширить свою власть над миром зримым и незримым. Кумир, так сказать, нужная вещь. Выбор между ним и Богом Живым Библии – это выбор между манипуляцией и общением, самый решающий выбор, который мы вновь и вновь совершаем в нашей жизни»⁷⁸. Таков экзистенциальный горизонт публицистической направленности статьи Вяч. Иванова и его религиозного реализма.

Она заканчивается обобщением заветов нового религиозного сознания: «Через Достоевского, – писал Иванов, – русский народ психически (т.е. в действии Мировой Души) осознал свою идею всечеловечества. Через Соловьёва русский народ логически (т.е. действием Логоса) осознал свое призвание – до потери личной души своей служить Церкви вселенской»⁷⁹.

Упразднитель славянофильства, рассуждал о Соловьёве Иванов, он очистил старое предание верования нашего в народное назначение наше от лжи, лежащей в уклонах национализма как начала отвлеченного, т.е. оторванного от вселенской правды⁸⁰. Этому «Старому преданию» Вяч. Иванов посвятил статью, написанную через четыре года.

Крайняя нелюбовь моя, признавался он на ее страницах, к положениям, могущим показаться двусмысленными, побуждает меня выяснить мое отношение к лозунгам, признаваемым славянофильскими⁸¹. Если искать самое существенное в славянофильстве, то можно определить его словами – «вера в святую Русь». Земля русская и русский народ принимаются здесь не как очевидность внешнего опыта, но как сущность умопостижаемая⁸². Бытие, им приписываемое, есть «метафизическая реальность»⁸³. Источники метафизики, полагал Иванов, – в «Германии туманной» и восточно-церковной метафизике, хранящей древнее предание платонизма. «Глазам славянофила русская душа предстает как мистическая личность, для которой все исторические, бытовые, психологические определения суть только внешние облачения, <...> преходящие модальности ее сокровенного, бессмертного лика, видимого самому Богу»⁸⁴. Для западника, отмечал Иванов, душа России – понятие психологическое, не онтологическое, она – эмпирический характер народа.

Что сокровенный лик Руси – святой, это вера славянофилов, и в ней нет национальной надменности. Напротив, она зиждется на признании общего закона мистической реальности народных лиц. С другой стороны, «вера в святыню умопостигаемого лика пред-решает жертвенную готовность отвергнуться ради него от всех земных, изменчивых и тленных обличий и личин. <...> Здесь умо-зрение, обостряясь до интуиции и возгораясь неизрекаемым опы-том сердца, находит себе созвучное подтверждение в заветных ве-рованиях народа: замыкается круг, и мудрость духовных вершин национального сознания встречается и совпадает с вещими пред-чувствиями народной души»⁸⁵. Так, святая Русь, как в бытийст-венной тайне сущая, становилась чистым заданием, всецело про-тивоположным наличному состоянию русского мира⁸⁶.

Однако именно тут, замечал Иванов, славянофильство и ка-жется уязвимым. Разве все его стремления не клонились именно «к возведению града, здесь пребывающего» и к тому, что град пребывающий есть град чаемый? Утверждение мистической ре-альности может соблазнить к отрицанию теоретическому, обеспе-чивающему низшую реальность, и к отрицанию практическому, побуждающему проклясть всю земную действительность во имя того божественного, что она собою заслоняет⁸⁷. Но огромное большинство верило, что Русь святая и церковь невидимая неотде-лимы от видимой и грехом оскверненной Руси: они ее душа, ко-рень, глубь... Как сказал Тютчев:

*Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В нагоде твоей смиренной.*

(«Эти бедные селенья»)

«... ибо так хочет любовь знающая и утверждающая в люби-мом его единственность, и такова тайна любви, что в единствен-ном и через единственное открывается для нее всеобщее и вселен-ское»⁸⁸.

С исторической точки зрения о славянофильстве можно ска-зать, писал Иванов, что в нем самом диалектически совершилось

преодоление первоначального пристрастия к национальной феноменологии, которое ставило его в одну плоскость с феноменологическим западничеством, так что спор велся о преимуществе тех или иных культурных форм, а не о проблеме национальной онтологии⁸⁹. Этот грех славянофильства казался Иванову последствием исходной зависимости славянофильской идеологии от источников не чисто духовного опыта. В результате забвения церковного и вселенского смысла русской идеи славянофильство сдвигалось на почву биологического национализма и усматривало в русском деле борьбу за историческое преобладание определенного «культурного типа» (Н. Данилевский).

Славянофильство, считал Иванов, казалось бы само себя упразднившим, если бы его живое содержание, вселенское и онтологическое, его мудрое сердце, его религиозный смысл в тесной и живейшей связи с утверждением феноменологической особенности русского национального воплощения, понятой, однако, не как статический строй косных форм, а как вечно живая текучесть осуществления и пресуществления во времени (Вл. Эрн), не было спасено творчеством и пророчеством Достоевского...⁹⁰

Свое понимание «старого предания» Иванов противопоставлял снятию «трансцендентной санкции» со всех сфер жизни и культуры, проповедуемой, как ему казалось, Н. Бердяевым. Он возражал философу, упрекавшему славянофилов в желании «невеститься» по отношению к государственной власти как началу мужественному и потому трансцендентному женственной стихии русской души, считая, что лишь западному строю мысли свойственно противоположение народу органов власти, как самостоятельного и чуждого организма, поскольку развитие форм народной свободы искони связано с последовательным ходом политического раскрепощения.

Славянофильству же, полагал Иванов, свойственно полярное воззрение на природу власти: славянофильство защищало теорию ее имманентности народу, и в этом круге исконно русских представлений о царстве, о царе как сыне церкви и о народе как свободной семье ее... нет места ни для мнимого «жениховства», ни для цезаропапизма...⁹¹ Рост нашей политической свободы формулируется, заявлял Иванов, на языке живого предания славянофильской идеи. Он верил, что есть готовность и воля народа к со-

ответствующей ступени исторического возраста, когда он сможет принять на себя все большую, и, наконец, полную религиозную ответственность за судьбы отечества, и только в этом смысле, уточнял Иванов, можно приветствовать осуществление того, что Бердяев называет «имманентной санкцией» в сфере государства. В этих рассуждениях вновь угадывается «религиозный реализм» Иванова, который утверждал, что как христианство ложно толкуется и переживается равно в категории чистого трансцендентизма, так и всякая имманентная санкция оправдывает и возводит на новую ступень сознания всякую трансцендентную санкцию, и в этом обогащенном и совершенном синтезе одинаково, по его мнению, упраздняются односторонности и несовершенства как первоначальных положений чистого трансцендентизма, так и той антитезы, которую Бердяев описывает как всеобщую секуляризацию⁹².

Спор с Н. Бердяевым Иванов продолжил и в статье «Старая или новая вера?» (1916). Почти всю ее он посвятил жесткой и даже саркастической критике «покорительно талантливой» книги Бердяева «Смысл творчества, опыт оправдания человека» (1916), иными словами – критике «новой веры». «Книга Бердяева, – писал публицист, – изобличает в моих глазах два факта: его многоценный внутренний опыт и искажение этого опыта в сознании. <...> Рознь Бердяева с православием не столько рознь сознания, сколько психологическая рознь»⁹³, именно поэтому Бердяев, безусловно, православный автор, хотя его интерпретация психологии данного православного мира не есть онтология вечной Церкви, поскольку нет и не может быть «исторической церкви», о которой вещают «наши богоискатели», иронизировал Иванов, а есть лишь церковная история⁹⁴. По глубокому убеждению автора статьи, Церковь подобна реке, в которую, как сказал Гераклит, никто не входит дважды и которая, однако же, неизменно едина: не меняется ее извечный Исток и божественное Устье, она – текучая соборность⁹⁵. Иванов оценивает книгу Бердяева с точки зрения человека, воспитанного в лоне православного мира, «на религиозно-творческих прозрениях Хомякова, Достоевского, Вл. Соловьёва». Таковы отправные принципы его критики Бердяева, и, руководствуясь ими, он задает автору нашумевшей книги вопрос: «Зачем нужно оправдание человеку?». Разве оно не дано церковью, хотя

она излагала его «тайны в христологической, а не антропологической форме (другими словами: не отделяла их от тайны Христа? – и слава Богу!)»⁹⁶

Истинное оправдание человека – в самостоятельном творчестве, продолжающем реально, писал Иванов, творчество божественное, которое и прекратилось потому, что Бог ждет от человека, сына Своего, ответного творческого слова, дабы оно было делом его безусловной свободы, ибо «человек есть прибыльное откровение в Боге»⁹⁷. Как же творить? – задает Иванов риторический вопрос. Самодетельно или благодетельно? «Если самодетельно, то человек противопоставляется Христу как его соперник, следовательно, антихрист, но таковым быть он не может, ибо подвигнут к своему действию Святым Духом. Если же богодетельно (или теургически, ибо “теургия” – богодействование»), то не человек творит через Бога, а Бог через человека»⁹⁸. Такова логика Иванова, и в результате «смысл оправдания человека» превращается, по замыслу Бердяева, отмечает его оппонент, в «преодоление религиозного трансцендентизма»⁹⁹. При всем благородстве и благочестии творческой личности самоутверждение в слепом аффекте, несомненно, опасно. «Показательно, – рассуждает Иванов, – что Скрябин, горевший надеждою на создание соборной и уже трансцендентной нашему искусству “Мистерии”, при всей своей свободе от догматических предпосылок отчетливо осознавал внутренним опытом, что “Мистерия”, если бы суждено ей было осуществиться, была бы уже не его произведением, что под ее рукописью он уже не мог бы поставить своего имени»¹⁰⁰.

По Бердяеву, продолжает Иванов, трансцендентизм прошлого был необходимым в божественном процессе периодом богочеловеческой «богооставленности», вознаграждавшей ощущением божественного присутствия вне человека, тогда как имманентизм будущего т.е. периода «новой веры», должен быть внутренним слиянием человека с божеством и как бы богооставленностью неба. Будущее творчество, согласно Бердяеву, делает вывод Иванов, есть пришествие Утешителя, но не «свыше», а из недр человеческого сознания (Sic! – А.А.), уже вместивших Бога. Итак, вопрошает критик «новой веры», «человек не своею в конечном счете, а божественною же силою скажет свое новое и самому Богу неведомое слово?» Противоречивость этой концепции очевидна: человек

творит через Бога и без Бога. Кроме того, эта концепция не соотносится и с Христовым обетованием Утешителя: в силу этого обетования Дух Святой напомнит все и всему научит; по Бердяеву же, человек, забыв все прежнее, новым своим откровением обогатит Бога¹⁰¹.

В итоге, заключает Иванов, Бердяев, отрывая нас от «трансцендентных святынь и таковых же «санкций», от «послушания» религиозного и культурного, от природной жизни пола, акт которого неожиданно и забавно называет «провинциальным», наконец, от Матери Земли, на которую серьезно сердится за то, что она – мать, как бы обращается к человеку с кощунственным предложением, которое Некто когда-то уже слышал: «Если ты – Сын Божий, бросься отсюда вниз»¹⁰².

Статьи «Старое предание», «Старая или новая вера» по логике развития единой темы должны бы предшествовать работе Иванова 1909 г. «О русской идее», но она хронологически опережает их, словно иллюстрируя слова Момзена, что события, идя на землю, бросают вперед свои тени. Последняя из перечисленных статей была словно вызвана предчувствием Великой войны и других грозных испытаний русской нации, жаждущей исконного самоопределения. «Мы ничего не решили, и, главное, ничего не выбрали окончательно, – писал Иванов, – и по-прежнему хаос в нашем душевном теле, и оно открыто всем нападениям, вторжению всех – вовсе не сложивших оружия – наших врагов»¹⁰³. Впрочем, речь шла не о внешних врагах. Национальная идея, по Иванову, «есть воля бытия к осуществлению в историческом становлении»¹⁰⁴. «Не Гердер и не Гегель изобрели понятие “национальная идея”... – писал Иванов, – но понятие это создала и реализовала как один из своих основных фактов история»¹⁰⁵. И всякий раз национальная идея, иными словами, самоопределение собирательной народной души, вполне оформлялась «в связи общего, всемирного дела и звала нацию на служение вселенское; она, по существу, уже со времен Рима несовместима с политическими притязаниями национального своекорыстия; она уже религиозна по существу... Но осознание национальной идеи не включает в себе никакого фатализма <...>, ибо именно свободного самоопределения требует от нас время: раз но может определить себя и воплотить свою глубоко-

чайшую волю наша всенародная душа»¹⁰⁶. В согласии с этим последним тезисом автор статьи ставил сокровенный вопрос о связи *самоопределения русской нации* с мистическим значением этого события в ближайшем будущем. Он верил, что поистине «всякий за всех и за все виноват», и его «хотящая и не могущая освободиться страна подвизается и изнемогает за всех», но если проблема «народа и интеллигенции» продолжает, говорил Иванов, тревожить нашу общественную совесть, то «не следует ли заключить из этой живучести отжившей *формулы*, что в ней заключена правда живого *символа*?»¹⁰⁷

Всенародность он считал внешней формой русской идеи¹⁰⁸, и в связи с этим разделял культуры на органические и критические. Примитивная культура так называемых органических эпох предполагает все творчество безличным. Таковы древнейшие культуры, говорил Иванов, например египетская.

Критическая же культура – та, где группа и личность, верование и творчество обособляются и утверждают в своей отдельности от общественного целого¹⁰⁹...

Россия, по мнению Иванова, выделила из себя критическую культуру и, сохранив в низинах остатки иной, примитивной культуры, не дает успокоиться в этом разъединении нашим сердцам. Размышляя о возможности целостности национальной жизни, Иванов писал о таинстве Воскресения:

...ночью вешней колокол пасхальный,
Как белый луч, в тюрьме сердец страдальной
Затеplit Новый Иерусалим.

«Такой, – говорил он, – представляется мне в религиозном ее выражении наша национальная идея»¹¹⁰.

В ней, по Иванову, раскрывается глубочайший смысл нашего стремления ко всенародности, нашей энергии совлечения, нашей жажды нисхождения и служения. И только в ней находит свое разрешение то огромное недоразумение между интеллигенцией и народом, могущее разрешиться только взаимною встречей в третьем, – Христовом свете, равно закрытом от глаз и интеллигенции, и народа. Но будет миг

*...подвигнутся сердца,
И трепетно соприкоснутся свечи,
Огнепричастьем богоносной встречи,
И вспыхнет сокровенное далече
На лицах ответом Единого Лица*
(«Cor Ardens»)

Из двух равно сильных и неизменно действующих в мироздании природных законов, законов самосохранения и саморазрушения, в мистической тайне нисхождения, полагал Иванов, очевидно, действует второй. Но закон саморазрушения обращается в озарении христианской идеи в закон сохранения света – не эмпирической личности, а ее сверхличного, божественного содержания, и экспансивная энергия должна уступить место обратному влечению к успокоению, – подобно этому в сфере нравственной живое чувство зла, безотчетный протест совести служит показателем для духовной монады, носительницы нравственного сознания и внутреннего духовного света: ее удаление от очага божественных светов слишком велико, еще миг – и тьма обнимет свет, которому обязательно должно вернуться, опять надлежит *восходить*¹¹¹.

Не всегда, замечал Иванов, русский характер умеет останавливаться на этом пороге – отсюда своеобразное отношение нашего народа к греху и преступнику, на которое так настойчиво указывал Достоевский...

Но общий склад русской души таков, что христианская идея составляет, можно сказать, ее природу. Она выражает центральное в христианской идее – категорический императив нисхождения и погребения света и категорический постулат воскресения. Ее типические уклоны и заблуждения – неправоое утверждение своего света и самоубийственная смерть *тогда*, когда умирающий еще недостоин умереть, чтобы воскреснуть. Если народ наш называли «богоносцем», то Бог явлен ему прежде всего в лике Христа; и народ наш именно «Христоносец», Христофор¹¹².

Закон нисхождения света, размышлял Иванов, должен осуществляться в гармонии с законом сохранения света. Прежде чем нисходить, мы должны укрепить в себе свет; прежде чем обращать в землю силу, – мы должны иметь эту силу. Три момента опреде-

ляют условия правого нисхождения: на языке мистиков они означаются словами *очищение (катарсис)*, *научение (матейя)*, и *действие (праксис)*. Очищение выражено в призыве *метанойи (переменитесь внутренне, раскайтесь в прежнем!)*, которым Христос начинает свою проповедь. Здесь пробуждение мистической жизни в личности – первая и необходимая основа религиозного дела. Здесь осознание всех ценностей нашей критической культуры как ценностей относительных, приуготовляющее восстановление всех правых ценностей в свете божественного всеединства¹¹³.

Здесь, считал Иванов, «непримиримое Нет» – цельное религиозное *непрятие* всецело зараженного грехом мира¹¹⁴. Таков, по Иванову, категорический императив русской идеи.

Было бы удивительно, если б сокровенные размышления о ней не приводили Иванова к раздумьям о *психологии русского человека*, которые рождались от соприкосновения с «коренным различием» в человеческих натурах. В конечном итоге оно оформлялось для Иванова в наблюдение над противоположностью «эпического и трагического строя душевной жизни»¹¹⁵, в наблюдение, которое снова неизбежно и необходимо заканчивалось откровениями «религиозного реализма». Оно легло в основу статьи «Два лада русской души» (1916), в которой автор полагал, что эта противоположность порождает главнейшее взаимное непонимание между «людьми, часто любящими одно и то же и не раз но верующими, но тем не менее не способными признать друг в друге одну и ту же любовь и ту же веру»¹¹⁶. Эпический человек, считал Иванов, подвергаясь ударам рока, все же не сознает своего состояния трагедией, ибо трагедия и страдание не одно и то же, в крушении надежд и даже в самой гибели он глубоко несчастен, но не трагичен.

Трагический же человек, писал Иванов, «никогда не бывает ни просто счастлив, ни просто несчастен; он живет как бы вне этих категорий, и непрестанно слышит в себе тайный голос, говорящий *да* жизни и ее приемлющий, – и вместе другой голос, шепчущий *нет*. Он ощущает в себе эту антиномическую структуру воли – не как разлад противоборствующих стремлений, не как запутанность нецельных желаний, не как надтреснутость и расслабленность характера, но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некую природную полярность внутреннего человека в себе, то устойчивую, подобно расположению молекул в

магните, то выходящую из равновесия, как электричество в грозном разряде»¹¹⁷.

Заканчивая эту провиденциальную характеристику, Иванов не сомневался, что «на всех высотах духа, на всех ступенях сознания мы встретим *эпический* и *трагический* тип отношения к миру»¹¹⁸. Но и внутри эпического есть противоположности. Низость, переживаемая эпически, отвратительна. «Пошлость – эпизм низин. Напротив, на вершинах духовности эпическое мировосприятие приобретает нечто торжественное и священственное; оно приобщает личность олимпийской гармонии. Эпично священство, трагично царство. Слова Александра Блока: «радость, страданье – одно», – это главенствующий мотив гениальной, глубинной напевности его лирической драмы «Роза и крест», – написаны в сердце высокого трагического человека: этот иероглиф – узор пламенных роз, страдальчески вырастающих из живой плоти его душевного креста»¹¹⁹.

Концовка статьи свидетельствует, что о чем бы ни писал Вяч. Иванов, он всегда возвращался к теме *религиозного реализма* и *метафизического оптимизма*. В этом смысле он неуклонно следовал уже упоминавшемуся завету Гераклита видеть все как одно¹²⁰. «В истинном познании, – утверждал Соловьёв, – должен нам открываться общий смысл или разум вещей (*ratio rerum*)»¹²¹.

Внутреннее единство и целостность публицистического наследия Иванова не имели аналогов в русской литературе. Во всех вопросах, возникавших перед национально-общественным сознанием, он пытался возродить и освятить нашу жизнь, сочетая ее с жизнью божественной, но его неотомизм всегда сочетался с убеждением, воспринятым от своего предшественника Соловьёва, что «наша жизнь не может быть возрождена помимо нашего собственного действия»¹²². Иными словами, суть его публицистики сводилась к проблеме «о высшем идеале общества и настоящем пути к его достижению»¹²³.

Это не стесняло свободу мысли Иванова, но придавало ей проповедническую страстность. Однако публицистика Вяч. Иванова не была богословской. Божество, писал Вл. Соловьёв, в силу абсолютной полноты своего существования для свободного ее усвоения требует Другого, и эту роль способна исполнять только философия. Она низвергала всех ложных чужих богов и

развивала в человеке *внутреннюю форму* для откровений истинного божества. В мире древнем философия освободила человеческое сознание от исключительного подчинения природной, материальной реальности, и дала ему внутреннюю опору, открывши для его созерцания идеальное духовное царство.

В мире новом, христианском, где это самое духовное, идеальное начало, принятое под формою внешней силы, завладело сознанием и хотело подчинить, подавить его, философия восстала против этой изменившей своему внутреннему характеру духовной силы, сокрушила ее владычество, освободила, выяснила и развила собственное *существо человека* в его рациональном, а потом и в его материальном элементе.

Осуществляя собственно человеческое в человеке, философия «служит божественному и материальному началу, вводя и то и другое в форму <...> человечности»¹²⁴. Но еще «Что делает философия? мы имеем право сказать: она делает человека человеком»¹²⁵.

Эти силлогизмы Соловьёва всецело приложимы к интеллектуально-медитативной публицистике Вяч. Иванова.

Примечания

¹ Степун Ф. Вячеслав Иванов // Степун Ф. Встречи. – М.: Аграф, 1998. – С. 131.

² Иванов Вяч. Наш язык // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. – Брюссель: Foyer Oriental Cretien, 1971–1987. – Т. 4. – С. 675.

³ Там же. – С. 676.

⁴ Там же. – С. 677.

⁵ Иванов Вяч. Русский ум / Иванов Вяч. Стихотворения, поэмы, трагедия. – СПб.: Академический проект, 1995. – Т1. – С. 94.

⁶ Иванов Вяч. Наш язык. Указ. изд. – С. 677.

⁷ Там же. – С. 680.

⁸ См.: Аверинцев С.С. София-Логос-Словарь. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 850.

⁹ Иванов Вяч. Споры // Иванов Вяч. Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Cretien, 1979. – Т. 3. – С. 113.

- ¹⁰ *Мандельштам О.* О природе слова // *Мандельштам О.* Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 58, 59, 60, 63.
- ¹¹ *Мандельштам О.* Собр. соч. – Нью-Йорк: Inter-Language Literary Associates, 1966. – Т. 2. – С. 385.
- ¹² *Мандельштам О.* Указ. изд. – С. 61.
- ¹³ *Мандельштам О.* О природе слова // *Мандельштам О.* Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 261–262.
- ¹⁴ *Иванов Вяч.* Кручи. О кризисе гуманизма // *Иванов Вяч.* Собр. соч. – Указ. изд. – Т. 3. – С. 377.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. – С. 382.
- ¹⁷ Там же. – С. 371.
- ¹⁸ Там же. – С. 372.
- ¹⁹ Блок А. Дневник. – М.: Сов. Россия, 1989. – С. 298.
- ²⁰ Там же. – С. 298.
- ²¹ Там же. – С. 103.
- ²² *Блок А.А.* Крушение гуманизма // *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л.: Худ. лит., 1960–1963. – Т. 6. – С. 94.
- ²³ *Степун Ф.* Вячеслав Иванов // *Степун Ф.* Встречи. Указ. изд. – С. 131.
- ²⁴ *Блок А.А.* Крушение гуманизма // Собр. соч.: В 8 т. Указ. изд. – Т. 6. – С. 105.
- ²⁵ См.: *Гидини М.К.* Поэзия и мистика: Вячеслав Иванов и Жак Маритэн // *Europa orientalis XXI / Universita stud: di Salerno.*–2002. – № 1: *Иванов Вяч.* Между святым писанием и поэзией. – С. 203–211.
- ²⁶ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.* Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Cretien, 1987. – Т. 4. – С. 413–414.
- ²⁷ *Иванов Д.В.* Вячеслав Иванов о вселенском анамнезисе во Христе как основе славянского гуманизма // *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. – М.: Русские словари, 1999. – С. 177.
- ²⁸ *Иванов Вяч.* Революция и народное самоопределение // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 355.
- ²⁹ Там же. – С. 356.
- ³⁰ Там же. – С. 356–357.
- ³¹ Там же. – С. 360.
- ³² Там же.
- ³³ Там же. – С. 361.
- ³⁴ Там же. – С. 362.

³⁵ Там же. – С. 364.

³⁶ Там же.

³⁷ Блок А. Дневники // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Указ. изд. – Т. 7. – С. 415–416. Дословно цитата читается так: «Жизнь изменилась, она новая, но не пуова».

³⁸ Блок А.А. Дневник. – М.: Сов. Россия, 1989. – С. 190.

³⁹ См. об этом: *Иванов Д.В.* Вяч. Иванов о вселенском анамнезисе во Христе как основе славянского гуманизма // *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. – М.: Русские словари, 1999. – С. 177.

⁴⁰ *Иванов Вяч.* К идеологии еврейского вопроса // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд.–1974.– Т. 2. – С. 309.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. – С. 310.

⁴³ Насколько религиозно чаемое решение еврейского вопроса, исповедуемое Ивановым, по форме и содержанию отличалось от иных, «практических» попыток решить его, свидетельствует высказывание одного из западных интеллектуалов, автора сенсационной книги «Shakespeare Identified in Edward De Vere. 17 th Earl Of Oxford» Джона Томаса Луни. Осуждая нацизм в письме к бежавшему в Лондон З. Фрейду, он вместе с тем обвинял евреев в их нежелании раствориться в этосе титульных наций тех государств, в которых они проживали. Этим, главным образом, Луни объяснял преследования евреев нацистами. Идея еврейского государства казалась ему утопичной, а единственным решением еврейского вопроса он полагал слияние с титульной нацией, которое раньше или позже должно произойти. – Цит.: *Шапиро Джеймс.* Сломанные копья, или Битва за Шекспира. Главы из книги // *Иностранная литература.* – М., 2014. – № 5. – С. 249.

⁴⁴ *Аверинцев С.С.* Словарь против «лжи в алфавитном порядке» // *Аверинцев С.С.* София – Логос: Словарь. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 850.

⁴⁵ *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 2. – С. 211.

⁴⁶ *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 2. – С. 213.

⁴⁷ Там же. – С. 214.

⁴⁸ Там же. – С. 211.

⁴⁹ Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. – СПб.: Шиповник, 1908.

⁵⁰ *Белый А.* Театр и современная драма // *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 154.

⁵¹ *Иванов Вяч.* О достоинстве женщины // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3.–1979. – С. 137.

⁵² Там же.– С. 140.

⁵³ Там же. – С. 140.

⁵⁴ Там же. – С. 143.

⁵⁵ Там же. – С. 144.

⁵⁶ Там же. – С. 138.

⁵⁷ *Розанов В.В.* Пол как прогрессия нисходящих и восходящих величин // *Розанов В.В.* Несовместимые контрасты жизни. – М.: Искусство, 1990. – С. 403.

⁵⁸ Там же. – С. 407–408.

⁵⁹ См.: *Гидини М.К.* Поэзия и мистика: Вячеслав Иванов и Жак Маритэн // *Europa Orientalis XXI / Universita stud. di Salerno.*–2002. – № 1: Иванов Вяч. Между святым писанием и поэзией. – С. 203–211. – С. 205.

⁶⁰ *Иванов Вяч.* Религиозное дело Вл. Соловьёва // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 297.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же. – С. 298.

⁶⁴ Там же. – С. 299.

⁶⁵ Там же. – С. 301.

⁶⁶ Там же. – С. 301.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. – С. 304.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. – С. 305.

⁷² Там же. – С. 306.

⁷³ *Аверинцев С.С.* Онтология правды как внутренняя пружина мысли Владимира Соловьёва // *Аверинцев С.С.* София – Логос: Словарь. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 785.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ *Аверинцев С.С.* Мы призваны в общение // *Аверинцев С.С.* София–Логос: Словарь. – Там же. – С. 795.

⁷⁶ Там же. – С. 792.

⁷⁷ Там же. – С. 794.

⁷⁸ Там же. – С. 795.

⁷⁹ *Иванов Вяч.* Религиозное дело Вл. Соловьёва // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 306.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ *Иванов Вяч.* Живое предание. Там же. – С. 339.

⁸² Там же. – С. 340.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же. – С. 341.

⁸⁶ Там же. – С. 342.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же. – С. 343.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. – С. 344.

⁹¹ Там же. – С. 346. С нашей точки зрения, речь идет о противоречиях русской общественной жизни, сохранившей патриархальные черты. В связи с этим любопытно сравнить это высказывание Иванова с пассажем молодого А.С. Пушкина в «Заметках по русской истории XVIII века»: «В России влияние духовенства столь же благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических. Там оно, признавая главою своею папу, составляло особое общество, независимое от гражданских законов, и вечно полагало суеверные преграды просвещению. У нас, напротив того, завися, как и все прочие состояния, от единой власти, но огражденное святынею религии, оно всегда было посредником между народом и государем, как между человеком и божеством» (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: АН СССР, 1949. – Т. 11. – С. 17.*) В круге рассуждений Иванова небезынтересно и мнение французского эмигранта, современника Пушкина, графа Ж. де Местра: «Все книги полны деспотизмом и рабством русских: могу заверить вас, нигде человек не пользуется большей свободой <...> крайности настолько сходятся, что авторитарное правительство порождает республиканские формы». – *Местр Ж. де. Петербургские письма // Звезда. – СПб., 1994. – № 12. – С. 158.*

⁹² Там же. – С. 347.

⁹³ *Иванов Вяч. Старая или новая вера? // Иванов Вяч. Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 319.*

⁹⁴ Там же. – С. 320.

⁹⁵ Там же. – С. 320.

⁹⁶ Там же. – С. 312.

⁹⁷ Там же. – С. 312.

⁹⁸ Там же. – С. 313.

⁹⁹ Там же. – С. 314.

¹⁰⁰ Там же. – С. 313.

¹⁰¹ Там же. – С. 315.

¹⁰² Там же. – С. 317.

- ¹⁰³ *Иванов Вяч.* О русской идее // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 323.
- ¹⁰⁴ Там же. – С. 325.
- ¹⁰⁵ Там же. – С. 326.
- ¹⁰⁶ Там же. – С. 326.
- ¹⁰⁷ Там же. – С. 327.
- ¹⁰⁸ Там же. – С. 327.
- ¹⁰⁹ Там же. – С. 328.
- ¹¹⁰ Там же. – С. 334.
- ¹¹¹ Там же. – С. 335.
- ¹¹² Там же. – С. 336.
- ¹¹³ Там же. – С. 337.
- ¹¹⁴ Там же. – С. 337.
- ¹¹⁵ *Иванов Вяч.* Два лада русской души // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Указ. изд. – Т. 3. – С. 348.
- ¹¹⁶ Там же. – С. 348.
- ¹¹⁷ Там же.
- ¹¹⁸ Там же. – С. 349.
- ¹¹⁹ Там же.
- ¹²⁰ *Гераклит.* Фрагменты 26(50 DK) // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Подг. А.В. Лебедев. – М.: Наука, 1989. – С. 199.
- ¹²¹ *Соловьёв В.С.* Критика отвлеченных начал // *Соловьёв В.С.* Собр. соч.: В 10 т. – 2-е изд. – СПб.: Т-во «Просвещение», 1911–1914. – Т. 3. – С. 277.
- ¹²² *Соловьёв В.С.* Духовные основы жизни // Там же. – С. 301.
- ¹²³ *Соловьёв В.С.* Три речи в память Достоевского // Там же. – С. 193.
- ¹²⁴ *Соловьёв В.С.* Исторические дела философии // *Соловьёв В.С.* Собр. соч.: В 10 т. – СПб.: Т-во «Просвещение», 1911–1914. – Т. 2. – С. 412.
- ¹²⁵ Там же.

М.Н. Лобанова

МИФ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ЭСТЕТИКЕ Р. ВАГНЕРА

Не вызывает сомнения тот факт, что современный психоанализ имел свои предпосылки в духовной культуре XIX в., что в содержании культурной практики художников XIX в. явственно обозначились лакуны непознанного в понимании процессов бессознательного в духовной жизни человека западноевропейской культуры. Многие исследователи и творцы XX в. опираются на Рихарда Вагнера как художника-провидца, почувствовавшего нерасторжимую связь бессознательного и мифа, огромную значимость мифа для современной ему культуры, сознательно исследовавшего миф и создавшего труд, воспроизводящий на языке музыкально-поэтического искусства структуру мифа.

Рихард Вагнер уловил совершенно особенные черты мифа, которые затем привлекли внимание художников и ученых в XX в. Воздействия его эстетики и поэтики оказались чрезвычайно разносторонними, если не сказать, пестрыми и неожиданными. Речь идет вовсе не об узкопрофессиональном и зачастую гипотетичном влиянии Вагнера на современные теории мифа. Вагнер, бесспорно, влиял на трансформацию научных представлений о мифе, но вряд ли он их радикально преобразовал, хотя его воздействия на структурализм неоспоримы (вспомним, что К. Леви-Строс назвал Вагнера «неоспоримым отцом структурного анализа мифов»). Гораздо важнее другое – то, что в XX в. явно под воздействием идей Вагнера возникли новые теории, дисциплины, новое отношение самой культуры к мифу.

Р. Вагнер способствовал тому, что миф стал обязательной частью общекультурного фонда, потребовал активного к себе отношения в художественной жизни, оказался втянутым в современное творчество, явно или скрыто повлиял на установки и произведения нашего времени. Миф, долгое время казавшийся чем-то предельно далеким от современности в искусстве, погруженным в прошлое, предстал как необходимая и очень влиятельная формирующая сила. «Мифологическую инъекцию» получили различные виды искусства¹.

Влияние интуиций Вагнера на психоанализ и аналитическую психологию отмечается в литературе постоянно². Вагнеровское прочтение мифа предвосхитило устремленность к «общечеловеческому». Имя Вагнера неоднократно фигурировало в трудах К.Г. Юнга. Томас Манн вывел родословную Фрейда из творений автора «Кольца».

Однако если творчество Вагнера содержало идейные предпосылки для открытий З. Фрейда, то само оно и особенно его мифология не вмещаются в рамки психоаналитических толкований. Насколько легким и соблазнительным оказывается путь аналитико-психологической и психоаналитической интерпретации биографии и творчества Вагнера, показывает определенное направление к модернизации вагнеровского мифа. Такое истолкование дает исследование Р. Донингтона произведению Вагнера и его символам: музыке и мифу. Здесь характерен сам подход к анализу, его путь и выводы. На первый взгляд книга Донингтона противоположна по установкам тем традиционным до сих пор трудам, в которых вагнеровский миф предстает как лейтмотивный указатель. Книга этого автора избыточна по информации, противоречива по свободно-му истолкованию фактов и материалов. Р. Донингтон дает биографическую и мифологическую интерпретацию «Кольца нибелунга» в духе фрейдовской и юнговской школ. Например, обращаясь к первой сцене из «Золота Рейна», он предлагает следующее объяснение. Мотив золота, по мнению Донингтона, выделен Вагнером не случайно: композитор писал «Золото Рейна», испытывая серьезные материальные затруднения. Однако золото следует воспринимать не буквально: оно замещает «яд любви». Вагнер был глу-

боким невротиком, а его творчество во многом обязано глубоко укоренившемуся эдипову комплексу.

Следующий слой интерпретации – мифологический и архетипический. В сцене Альбериха и русалок, как считает исследователь, переплетается несколько мотивов. Один из них представляет «миф творения», в котором свет олицетворяют русалки, мрак – Альберих. Здесь же подключается мифологема золота, истолкованного как парафраза известного штампа мифопоэтических описаний: «огонь реки», «огонь моря», «огонь воды» (золото скрыто в рейнских водах). Далее следует мотив «похищенного сокровища», упоминается и солярный миф о смерти и воскресении. Золото связывается с солнечным светом, а следовательно, – со слоем сознательного в психике, с «я». Золото принадлежит русалкам, а здесь совершенно обязателен архетип женщины (у Донингтона – архетипы русалок, вечно женственного). Вырисовывается цепочка символов: золото – огонь – либидо. Именно найдя ее, считает исследователь, мы можем ответить на главный вопрос, который встает при объяснении сюжетного хода этой части вагнеровского повествования, – почему все-таки Альбериха интересует золото. Ответ и главный вывод таков: «Если золото рейнских русалок в своей основе вытесняет либидо, которое может быть доведено до слоя сознательного только после того, как свет сознательного коснется его, и которое станет действенным средством только после того, как из него будет выковано кольцо, как ему сознательно будет придана форма, – интерес Альбериха объясним, а заодно и наш интерес»³.

Подобные истолкования, не имеющие ничего общего с вагнеровским замыслом и драмой, не нуждаются в комментариях. Однако возможность и соблазнительность подобных интерпретаций, доводящих вагнеровский миф до психоаналитического или аналитико-психологического комикса, думается, заслуживает достаточно подробных разъяснений. И в эстетике, и в поэтике, и в исторической жизни и судьбе вагнеровской музыки было заложено немало предпосылок для различных напластований. Вагнер, того не ведая, своим воссозданием мифа положил начало многим превратным истолкованиям, комментариям, разночтениям и даже мифотворчеству.

То, как легко «миф Вагнера» мог перерасти и перерастал в «миф о Вагнере», во многом объясняется крайней противоречивостью взглядов Вагнера на искусство, его назначение и судьбу. Вагнер испытал на себе воздействие самых разных эстетических представлений – от идей немецкого Просвещения до Шопенгауэра и Ницше, но ни одно из них не захватило его целиком. Учение Вагнера то перерастало в социальную утопию, то предвещало избавление от бедствий современного ему общества. В художественном эгоцентризме Вагнер превзошел едва ли не всех своих современников. Вагнеру была присуща известная устойчивость позиции: он неуклонно возвращался к проблемам, так или иначе связанным с его музыкально-эстетической реформой. В то же время его позиция была неустойчивой: Вагнер отрекался и от своего прошлого, и от собственных трудов, и от предшественников и соратников, и даже от важнейших категорий, определявших облик его реформы. В наследии Вагнера отразились противоречивые представления, что позволило находить в его учении то прогрессивные, то регрессивные тенденции. Эта крайняя противоречивость, естественно, породила и крайнюю ожесточенность полемики.

Вагнер разделял многие убеждения немецких романтиков, но также привнес в романтизм то, что не вмещалось в него и что совершенно не находило созвучия в его время. Особый интерес представляет позиция Вагнера по отношению к мифу⁴.

Немецким романтикам миф представлялся идеалом искусства, центром этических, эстетических и других мировоззренческих понятий. О необходимости создать новую мифологию говорил Ф. Шлегель, он же утверждал единство и неразрывность мифологии и поэзии. По словам Шеллинга, «мифология есть необходимое условие и первоначальный материал всякого искусства... Мифология есть не что иное, как вселенная в ее высшем облачении, в ее абсолютной форме, подлинная вселенная в себе... Она является миром и как бы почвой, на которой лишь и могут расцвести и существовать создания искусства»⁵. Йенские романтики пристально изучали «Песнь о нибелунгах». По словам Ф. Шлегеля, «этот эпос должен был стать основой и краеугольным камнем нашей поэзии»⁶. Однако предшественники Вагнера не доводили свои попытки до полного противопоставления мифа и истории.

Для Вагнера миф – противоположность «исторической хроники», его интересует «миф вообще» («Опера и драма»), миф как «начало и конец истории, который потому и должен быть положен в основу «произведения искусства будущего» – «музыкальной драмы». Ревниво следя за теми, кто обращался к сюжету «Ниibelунгов», Вагнер упрекал своих противников именно в исторической, а не мифологической трактовке сюжета (кстати, к этому сводится его критика Геббеля); тетралогию он называл «главным делом своей жизни», всячески подчеркивая значение «Кольца ниibelунга» для возбуждения интереса к этому мифу в Германии.

Уже в ранней теоретической работе «Вивелунги» видны особенности реконструкции мифа Вагнером. Северный миф не воспринимается им как локальный – он обременен многочисленными ассоциациями с другими: «Франкская народная сага, насколько ее можно проследить, представляет нам индивидуализированного бога света или солнца побеждающим и убивающим чудовище, хаотическую ночь: вот первоначальный смысл борьбы Зигфрида с драконом, которая аналогична борьбе Аполлона с драконом Пифоном (...)»⁷. Вагнер приходит здесь к метамифологическим представлениям. Этот взгляд на миф он сохранит во всех последующих разработках. «Никаких исторических драпировок», – скажет он в «Обращении к моим друзьям». Отделив позднейшие напластования, он приходит к «первобытной основе вечной, чистой человечности, к Зигфриду»⁸. Эта же позиция прослеживается в поздних трудах Вагнера: исторический негативизм Шопенгауэра нашел у него подготовленную и благодатную почву.

Вагнер не только выходит к метамифологическим представлениям, но и подстраивает все сюжеты своих музыкальных драм к «Кольцу». Характерно признание самого композитора: «С наброском “Тристана и Изольды” я словно бы и не удалялся из круга поэтических и мифологических представлений, возбужденных во мне работой над “Ниibelунгами”». Великая взаимосвязь всех подлинных мифов раскрылась мне в моих занятиях и дала ясно увидеть чудесные вариации, ею порожденные. Одна такая вариация с восхитительной непреложностью выступила передо мной в отношении Тристана к Изольде, если провести параллель с Зигфридом и Брюнгильдой. Как в языках посредством звукового сдвига из одного и того же слова образуются два, кажущиеся часто совер-

шенно различными, так – путем аналогичного сдвига или перестановки временных мотивов – из одного мифологического отношения возникли два, на первый взгляд, различных. Между тем они тождественны (...)»⁹. Анализ совпадающих мотивов – сватовство и невольная измена, любовь через смерть – приводят Вагнера к мысли «обработать сюжет “Тристана” как дополнительный акт великого, обнимающего мироздание мифа о Нибелунгах»¹⁰.

Сближения героев и сюжетных нитей появляются у него непрерывно, словно заставляя его врасплох. Так, умирающий Тристан должен был встретить Парсифаля. В разгар своей работы над «Тристаном и Изольдой» композитор обнаруживает, что Амфортас – это «Тристан третьего действия в немыслимом усилении»¹¹. Усиление при повторе мифологического мотива, наращивание все новых и новых связей превращают все творчество Вагнера в один гигантски разросшийся миф.

Эти особенности прочтения мифа приближают Вагнера к таким схемам представлений, которые в XX в. стали осознаваться как архетипические. Бесспорно, в вагнеровском «чисто человеческом» (*das Rein-Menschliche*) мы узнаем и «общечеловеческое» (*das Allgemein-Menschliche*) К.Г. Юнга. И здесь важно не только предощущение Вагнером тех смыслов, которые стали вкладываться затем в архетипическое. Запечатление вечных, вневременных, надперсональных сущностей было предвосхищено Вагнером. Достаточно напомнить определение «коллективного бессознательного»: «...в дополнение к нашему непосредственному сознанию, которое по своей природе совершенно персонально и которое, как мы считаем, является единственной эмпирической формой психэ (даже в том случае, когда мы говорим об индивидуальном бессознательном как добавлении), существует вторая психическая система, коллективная, универсальная и имперсональная по природе, одинаковая для всех индивидуумов. Это коллективное бессознательное не развивается индивидуально, но является врожденным. Оно состоит из предсущностей, архетипов, которые могут стать сознательными лишь вторично и которые создают определенную форму для некоторого психического содержания»¹².

Но если Вагнер приходит к осознанию «великой взаимосвязи всех подлинных мифов»¹³, к метамифологическим значениям ин-

туитивно, то в XX в. подобные схемы представлений используются вполне сознательно. Так, роман «Иосиф и его братья», как мы узнаем из авторского доклада о нем, «пытается объединить в себе многое и заимствует рассыпанные в нем намеки, смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных сфер, ибо он ощущает и представляет себе все человеческое как нечто единое»¹⁴. От упорной реконструкции пра-мифа, предназначения, которую осуществил Вагнер, мы переходим к сознательному конструированию мифологических взаимосвязей, смыслов и ассоциаций на основе теории архетипов.

Бесстрашное вникание в довременное, безначальное заставляет Вагнера совершенно по-новому осмысливать музыкальное время; музыкальный процесс он наполняет уникальным содержанием. В Vorspiel'e к «Золоту Рейна» природно-музыкальная символика обертоновости, освоенная романтиками, переосмысливается в мифологему. Однако вагнеровская тяга к домузыкальной, допоэтической логике и органике, к изначальному, к первоосновам творчества и мышления вообще интересна не только в своих музыкальных и эстетических проявлениях. Вагнер опирался – невольно или сознательно, в разных случаях по-разному – на длительную традицию немецкой национальной мысли. Поиск первооснов и формирующих начал прочно укоренился в немецком национальном сознании. Укорененность в старом, его упорядочивание и даже известная тяга к архаике, идея обновления на прочной основе возобладала над персонально-творческим, начиная с Реформации¹⁵. Связь Вагнера с Парацельсом или Якобом Бёме могла бы показаться фантастической и предположительной, однако его любовь к «первоначальному», будь то «перво-чувство», «прамелодия» или «первоначальный смысл» мифа, действительно основывалась на знании и барочной антитетики, и алхимических значений – знакомство его с этими традициями сейчас уже доказано. И здесь намечается определенная последовательность в передаче сходных идей: упомянем натурфилософские идеи Гёте («прарастение»), затем вагнеровские поиски первосущностей повлияют на его младших современников (в 1869 г. Вагнера посещает Ницше и под воздействием вагнеровского «Бетховена» возникает «Рождение трагедии из духа музыки»); затем влияния станут перекрестными (на несколько работ Вагнера – «О назначении оперы» и др. – воз-

действовала идея Ницше об аполлоническом и дионисийском начале в искусстве, но впоследствии Вагнер совершенно разошелся с Ницше), и отголоски этих идей будут слышны у Малера («первоцвет»), у Веберна и у других постромантиков.

Именно эта укорененность Вагнера в национальном при всем его стремлении выйти к наднациональным значениям и предопределила многое в жизни его реформы. Крайности вагнеризма известны: это превращение его дела в своеобразную идеологию шовинистического толка. Основания для этого заложил сам Вагнер: он всячески подчеркивал свою причастность к идее национального единения Германии. Известно даже, что массовые сцены в «Мейстерзингерах» отразили непосредственные и конкретные впечатления от шиллеровских торжеств в 1859 г. Вагнер достаточно наивно связывал подъем национального самосознания со своими мифологическими изысканиями¹⁶. Таким образом, у Вагнера было множество оснований возвращаться к узконациональным значениям, этот план его мифологических штудий и интерпретаций имел прочные социокультурные предпосылки. Но интересно и другое. Пытаясь объяснить причины обращения к мифологическим образам в литературе и культуре разного времени, К.Г. Юнг связывал интерес к мифологии не только с особенностями психологии художника-визионера, но искал их укорененность в национальном сознании. От архетипического следовал естественный переход к анализу и воссозданию психологического портрета нации в определенную эпоху. Не только неуправляемость творческого процесса, диктующего художнику те или иные темы, идеи и образы, подчеркнута в известном афоризме Юнга: «Вовсе не Гёте создал» «Фауста», но именно «"Фауст" создал Гёте»¹⁷. Для Юнга «Фауст» – символ, не сводимый к простому аллегорическому указанию на нечто знакомое, но «выражение, которое означает нечто не вполне осознанное, но все же глубоко жизненное, насущное. Существует нечто такое, что живет в душе каждого немца, то, чему Гёте помог появиться на свет. Можем ли мы допустить, что кто-то, кроме немца, написал "Фауста" или "Так говорил Заратустра"? Оба играют на том, что отдается в немецкой душе, – "изначальном образе", как его назвал Якоб Буркхардт, на символе врача или наставника человечества»¹⁸. Парадоксальное следствие: уход от истории

в миф неизбежно приводит назад, а открытие архетипов, должное преодолеть национальные различия, выразить всечеловеческое содержание, оборачивается подчеркнуто суженным национальным смыслом. Парадокс этот, как можно убедиться, существовал и в вагнеровском наследии, и в гораздо более позднем преломлении.

В отношении Вагнера к мифу заметна еще одна тенденция, отразившаяся в трудах Юнга и непосредственно связанная с только что отмеченным ракурсом в истолковании архетипов. Это установка более на творчество, нежели на исследование, предпочтение интуиции строго научному исследованию или уравнивание их в правах. Романтический индивидуализм нашел здесь полное и законченное выражение. Подобная позиция была вполне традиционной; ее выразил Шеллинг в своем понимании мифотворчества: «...всякий великий поэт, – писал он, – призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию; мир этот (мифологический мир. – *М.Л.*) находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира (...)»¹⁹. А если мы вспомним, как Шеллинг перечислял «великие мифы» и их творцов – Данте, Шекспира, Сервантеса и Гёте, и сравним этот перечень с образцами мифотворчества и для Вагнера, и для Юнга, то практически не найдем существенных различий.

У Вагнера обращение к мифу перерастает в переосмысление задач и возможностей самого искусства. Здесь показательны не столько эстетические декларации, сколько само его творчество. Vorspiel к «Золоту Рейна» внешне основан на самых классических средствах: предельная гармоническая ясность, простота, казалось бы, утверждают незыблемость канона. Однако 136 тактов, в которых нет ничего, кроме трезвучия Es-dur, разрушают представления о классической организации гармонии и формы едва ли не сильнее, чем все гармонические новшества «Тристана». Непрерывное стояние на одном месте, отказ от гармонических контрастов и смен, отсутствие деления на главное и второстепенное вступают в противоречие со всеми законами классической логики. В Vorspiel'е все тонально, но тональности нет, потому что нет функциональных отношений, все – тоника, но тоники тоже фактически нет, так как нет других элементов системы, все – трезвучие, но и трезвучия нет, потому что не наличествуют иные типы звуко-

высотной организации. И поразительная простота, и поразительная сложность вагнеровских открытий была осознана и изжита лишь в нашем веке, и то не до конца. Не случайно Шёнберг манифестирует свои идеи как «Фантазии будущего», а Веберн пишет: «Новая музыка – музыка небывалая». Именно эту «музыку небывалую» впервые создал Р. Вагнер, его «художественное произведение будущего» содержало вызов, который смогли принять не сразу. И можно предположить, что сознательное конструирование своей теории оборачивалось у Юнга тоже самостоятельным творчеством, приближенным к романтическому визионерству, ибо доведение до предела рассуждений по аналогии и привлечение стольких разнородных данных: буддистских «мандалов» и рисунков пациентов, алхимических символов и традиций позднеантичной и классической западноевропейской философии, подключаемых для обоснования теории архетипов, анализа фольклорных и мифологических мотивов и многого другого, – все это в совокупности скорее сравнимо с романтическим фантазированием, нежели с точным научным исследованием. Образ науки, как образ искусства, у Вагнера здесь конструируется, в сущности, на тех же основаниях.

Прочтение Вагнером мифа во многом было предопределено его настроенностью на иррациональное, бессознательное. Уже «Опера и драма» провозглашает культ предчувствия, воспоминания, «невыразимого в слове». Основные мотивы – «не сентенции, а пластические моменты чувства»²⁰. Пророчества, предвидения наполняют музыкальные драмы Вагнера, являются ключевыми, поворотными моментами действия, важнейшим типом мифологической ситуации. Вагнеру предшествовала длительная традиция психологизации, сложившаяся на немецкой почве до романтизма (о «темных чувствах» говорил и Гёте) и достигшая расцвета у романтиков. Вагнеровская уклончивость, избегание всякой чрезмерной ясности (он почти буквально повторяет Гёте, говоря о «темных чувствах») предельно усложняют его технику мифологизации. Тончайшая структурность борется с изначальной установкой на хаос – вновь возникает проблема «свободы и формы», фантазии и рационального контроля. Впрочем, убеждение в первенстве чувства не покидало Вагнера всю его жизнь. Увлечение Шопенгауэром

только расставило и заострило акценты. Вагнер полностью оправдывает собственную неясность, ощутимую и для него самого и для его друзей: «...совершенно верный инстинкт спас меня от чрезмерного стремления быть ясным, — утверждает он в письме А. Рекелю. — Чувством я отчетливо вижу, что слишком откровенное обнажение авторского замысла только мешает пониманию. В драме, как и во всяком вообще произведении искусства, следует действовать не изображением сознательно поставленных задач, а изображением бессознательных сил»²¹. Вполне в духе нового увлечения истинное знание отождествляется им со стремлением к смерти. Иррационализм Шопенгауэра, как известно, оказал значительное воздействие на формирование идей Фрейда (достаточно сравнить «бессознательное» и «волю», конфликт воли и интеллекта, «Я» и «Оно»). Характерен выбор и объяснение самих чувств: для Вагнера любовь — движущая сила в жизни и в его музыкальных драмах. Любовь, замечает он, «в своей живой полноте возможна только в пределах пола. По-настоящему любить можно только как мужчина, как женщина. Всякая иная любовь имеет своим источником любовь сексуальную, является ее отподоблением, тяготеет к ней, рождена по образу ее. Было бы заблуждением любовь сексуальную считать лишь одним из откровений любви вообще и думать, что рядом с нею существуют еще какие-то, более глубокие откровения»²².

Откровение мифа Вагнер изображает как внезапное и полное перерождение, интуитивное постижение скрытого, затаенного в глубине души смысла, как обретение нового, но предчувствованного: «Из скудных обломков погибшего мира, от которого почти не осталось никаких рельефных памятников, смутная постройка была передо мною. Все вместе, на первый взгляд, походило на дикое ущелье, сплошь заросшее тощим кустарником. Ничего готового, лишь кое-где мелькали подобия архитектурных линий, и часто хотелось бросить книгу и отказаться от безнадежных усилий построить что-нибудь из материалов, собранных в ней. И тем не менее, она чудеснейшим образом приковывала меня к себе: скудные обломки прошлого говорили со мною идеальным языком старых преданий, и скоро всем существом моим овладело ощущение, что я иду к чему-то давно утерянному, к сознанию, которое я никогда не переставал искать. В душе моей сложился целый мир

образов, и образы эти отлились в такие неожиданные пластические и идеально близкие формы, что созерцая их перед собою с полной отчетливостью и слыша их речь, я сам не понимал, откуда взялась у них эта интимность, эта устойчивость, почти осязаемая для чувств. То, что я переживал при этом, затрудняюсь назвать иначе, как полнейшим перерождением. В детях нас особенно трогают первые, радостные, молниеносно быстрые вспышки сознания, здесь я сам с восторгом всматривался в новый, точно чудом во мне расцветавший мир, существование которого я до того лишь слепо предчувствовал, как дитя, во чреве матери»²³.

Это описание предстает почти таким же, как «видение из иного мира» – мира архетипов – у Юнга²⁴. Визионерский тип творчества, о котором охотно рассуждал швейцарский психолог, непременно предполагал мифологические формы: в них облекались «темные» (то же слово, что и у Вагнера!) образы творцов провидческого склада. При этом мифологические образы не были внешним, вторичным средством. Вагнеровское описание постижения им мифа могло бы послужить хорошей иллюстрацией известного положения о связи коллективного бессознательного с индивидуальным творческим опытом великих художников. У Вагнера миф оказывается подобным тем образам и представлениям, которые всплывают из бесконечного потока или океана коллективного бессознательного, проникая в сознание через мечты, сновидения и другие состояния, отклоняющиеся от нормы²⁵.

Эта позиция Вагнера по отношению к мифу предопределила многое в его поэтике и лейтмотивной технике. Интересно решался им вопрос о соотношении музыкального и поэтического языка. Он выстраивает свою, достаточно фантастическую теорию происхождения языка в третьей части «Оперы и драмы». Вагнер ищет звучание, предшествовавшее слову, и находит его в «прамелодии». От чувства к рассудку, от мелодии к слову – так постепенно можно перейти к единству слова и музыки. В своей лейтмотивной работе Вагнер исходит из слова как такового. Он не передает отдельные слова, а затем – их сцепления, переход от более низких к более высоким уровням. В лейтмотивной работе Вагнер запечатлевает сложнейшие взаимодействия между мыслью и словом – от мысли, обходящейся без слов, до мысли, явленной в слове. Он ориентиру-

ется больше на смысл, чем на значение, или собственно на слово. Важнейшие мотивы драмы выделяются и объединяются в «мелодических моментах, выражающих воспоминания и предчувствия, невыразимые в слове». Их Вагнер называет «путеводителями чувства на протяжении всего сложного здания драмы»²⁶.

Композитор открыто говорит о своем желании обходиться во многих важнейших моментах без слов: о Безмолвной сцене, в которой Брюнгильда узнала Зигфрида, проникшего к ней под видом Хагена, он пишет: «Инстинктом, рождающим особую тревогу, она узнала Зигфрида, узнала его по горящему глазу, несмотря на то что он изменил свой вид. Ты видишь, тут в драме происходит нечто невыразимое никакими словами, и потому ты особенно не прав, требуя от меня в данном случае слова»²⁷. Без слов впервые появляется и тема в «Золоте Рейна» – Вотан озарен какой-то мыслью, но с чем связана эта мысль, мы узнаем лишь в «Валькирии».

Вагнер порой намеренно затемняет и без того непроясненный смысл. Он отдавал предпочтение ситуации пророчества, сна, предвидения. Язык пророчества смутен, образы запутаны. Подчеркнутая алогичность повествования в эти моменты, отказ от причинно-следственных связей и последовательность в изложении событий, перепутанные обрывки, в которых соединяется прошлое, настоящее и будущее, – эта техника повествования словно воспроизводит вневременную структуру бессознательного. Именно такой художественный анализ мог и должен был особенно заинтересовать психологов: искусство открыло те механизмы, о которых позже заговорила наука. Характерен интерес именно к невербализованным структурам; Вагнера привлекают такие типы коммуникаций, которые основаны на многозначности, повышенной ассоциативности.

Композитор осуществляет смелые сближения, переключения и переносы смыслов. В обращении Брюнгильды («Зигфрид», действие III, сцена III) тема любовного приветствия неожиданно переходит в тему змея (Фафнера). Чем объяснить это странное сцепление лейтмотивов? В словах героини постоянно упоминается пламя, а раньше Вагнер создал ассоциативные связи «огонь-страх», «страх-змея». Это-то и позволяет ввести лейтмотив змея при упоминании огня. Но творец добивается большего: введя тему змея, он указывает на страх, который Зигфрид познал от спящей девы, дает полное разъяснение комплекса «страха-материнской любви – женской

любви» (страх-огонь, страх-змей, страх – спящая Валькирия), который сопровождал Зигфриду с первого действия.

Лейтмотивы у Вагнера образуют семантическое поле. Некоторые значения помещены в центре, остальные вырисовываются на периферии. По ходу действия центр смещается. Именно эта особенность позволяет обнаружить смысловую логику и динамику в развитии лейтмотивов. Например, «фанфара золота» появляется в сопровождении слов, не связанных прямо с действием; «смех», «блеск», «лучи», «поцелуй» – вот первоначальный смысл лейтмотива. Именно изначально заданное ассоциативное поле позволит теме золота появиться на словах «улыбка Вотана», ведь золото – это «смех». Другие смыслы («блеск», «лучи») подготавливают сближение «золота» с «огнем» в «Зигфриде»: пройдя через пламя, Зигфрид восклицает: «Огонь пылает», и в этот момент звучит тема золота.

Дополнительные смыслы непрерывно наращиваются по мере развития музыкальной драмы, создают импульсы к непрерывному обогащению, накоплению ассоциаций, связей с другими музыкально-смысловыми ячейками, переключают смысл отдельного мотива. Семантическое поле может быть более или менее однородным, а следовательно, сам лейтмотив – обладать большей или меньшей возможностью к смысловой перестройке.

Вагнера не интересовали единичные, разрозненные, изолированные смыслы. Он не стремился разъяснить отдельный лейтмотив, продемонстрировать его зрителю и слушателю как «визитную карточку» (Дебюсси) персонажа, чувства или предмета. Вагнер вовсе не анализировал сценическое действие, не размечал его лейтмотивными флажками, а стремился найти «всеобщую связь явлений». Что-то прояснить слушателю означало для Вагнера найти как можно больше связей, а вернуться к старому смыслу – обязательно увидеть новый поворот, оттенок. В его музыке постоянно осуществляется это смысловое скольжение.

Вагнер разработал сложнейшую и тончайшую технику переноса значений, технику ассоциаций. Значение одного лейтмотива может быть перенесено на другой – лейтмотивы окажутся взаимозаменяемыми. В начале тетралогии «кольцо» противопоставлено «золоту»: золото – игрушка русалки, не имеющая цены и власти,

кольцо дает власть над миром. Но постепенно происходит переключение смысла: кольцо может быть названо «детской игрушкой», а тема золота начинает сопровождать слова «сорвать кольцо». Техника замен, подмен настолько широко применяется композитором, что в действии возникают внешне алогичные ситуации. Так, в сцене любви, вернее в ее разгар («Валькирия», I-е действие, сцена III), в монологе Зигмунда, звучит тема отречения от любви! Более того, Зигмунд намеренно сопоставлен с Альберихом, своим антагонистом: в «Золоте Рейна» Альберих проклял кольцо, доставшееся ему «в сильнейшей муке», – тогда-то и появилась эта тема. В «Валькирии» Зигмунд обретает меч тоже «в сильнейшей муке». Этому парадоксальному сближению героев-антиподов предшествовала долгая ассоциативная подготовка: Вагнер слил воедино несколько ассоциативных комплексов. Один круг значений: «ложь», «стыд», «рабство», «страх», «власть», «кража», «зависть», «насмешка». Второй – «отказ от вечной молодости», третий – договоры, «проклятье», «гибель богов», «гибель», «мука». О них говорят и Альберих, и Зигмунд. Круг на время замыкается. Эта возможность обоснована в самом начале тетралогии: кольцом можно овладеть, не проклиная любви, но овладеть обманом, грабежом. Следовательно, кольцо может стать знаком любви, и оно становится «радостным даром любви Зигфрида», но любовь подстерегают обман, предательство и гибель.

От наращивания ассоциативных связей композитор постепенно переходит к образованию все новых и новых музыкально-смысловых сцеплений – до полного слияния семантических полей. Тетралогия оказывается одним гигантски усиленным и разросшимся смыслом, запечатленным в разных лейтмотивах. Именно такой тип взаимосвязи музыки, слова и действия предполагал творец в своем проекте синтетического искусства, когда писал. «Усиление мотива не может состоять в простом прибавлении к нему других, более мелких, а должно заключаться в полном слиянии многих мотивов в один»²⁸.

Все говорят о том, что композитору удалось разработать такие сложнейшие механизмы переключения смыслов, такую технику ассоциирования, которая была недоступна современной ему психологии. В сущности, механизмы конденсации и смещения, описанные Фрейдом в «Истолковании сновидений», которые позже

Лакан уподобил метафоре и метонимии, демонстрируют нам лишь очень незначительную связь, всего лишь часть структурных закономерностей бессознательного. Вагнеровская установка на слои и структуры, промежуточные между словом и мыслью, на способность музыки передавать «невыразимое в слове» значение оказалась также намного опережающей свое время, а результаты художественного воздействия его музыки и тонкость в анализе бессознательного – гораздо убедительнее специализированных научных разработок.

Мифологизирование Вагнера замкнулось на психологию, а техника психологизирования оборачивалась постоянным взыванием к мифу. Но подвижность, изменчивость смыслов и значений, доведенная им до совершенства, подготовила современную интерпретацию мифа и символа, отличающуюся динамичностью. Бесконечность толкований бессознательного, бесконечность смыслов в мифе, постулированная предшественниками Вагнера, здесь, в его творчестве, стала живой плотью и кровью, обрела художественную полноту.

Вагнеровское мифологизирование, как и отработанные им тончайшие приемы микропсихологии, порывали во многом с современными ему представлениями о культуре, искусстве и музыке. Чудовищным искажением вагнеровского дела явилась «лейтмотивная интерпретация» его творчества: вагнеровский синтез в сознании многих заслонил простой каталог. Музыкально-эстетическая реформа композитора как раз и заключалась в том, что ему удалось создать такие словесно-музыкальные структуры, такие формы организации музыкальной материи, музыкальной реальности, которые вступали в конфликт с современной ему слушательской установкой. Конфликт этот не преодолен в определенном отношении и до сих пор. Но вряд ли он преодолим, если пытаться один каталог заменить другим: лейтмотивный перечень – списком архетипов, мифологических клише или чем-либо подобным. В начале статьи указывалось, как легко и... неверно поддается вагнеровская музыка такой «интерпретации». Но ничего, кроме неловкости и боли, ощущения чужеродности и искажения, такая реконструкция в конечном счете не оставляет. Поэтому гораздо более интересным и плодотворным представляется следовать в

анализе изменениям музыкальной реальности, наблюдая за тем, в какие формы облекалось вагнеровское ощущение новой культурной ситуации, еще не обладавшей вполне сформировавшимся языком и системой представлений, в которых должно было выразить себя новое мироощущение.

Примечания

¹ Претворение некоторых особенностей мифопоэтического сознания в художественной культуре XX в. описывает В.В. Иванов в ст.: Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974.

² См., например: *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. – М.: Искусство, 1972. – С. 113–199.

³ *Donington T.* Wagner's «Ring» and its symbols. The music and the myth. – London: Faber & Faber, 1963. – P. 55.

⁴ Проблема мифологии в немецкой литературе до Вагнера рассмотрена в работе: *Strich P.* Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. – Naale, 1910. – 2 Bd См. также: *Fries O.* Richard Wagner und die deutsche Romantik. – Zürich: Rasquer, 1952.

⁵ Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 158. О противоречиях в концепции Шеллинга – соединении исторического и внеисторического подходов см.: *Овсянников М.Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 38–39.

⁶ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 121.

⁷ *Вагнер Р.* Вивелунги. Всемирная история на основании сказания. – М.: Музагет, 1913. – С. 29.

⁸ *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – М.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – С. 421.

⁹ *Вагнер Р.* Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1974. – С. 44–45.

¹⁰ Там же. – С. 45.

□□□ *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – М.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – С. 432.

¹² The Collected Works of G.G. Jung, – London: Johus Hopkins univ. press, 1976. – Vol. 9, P.L. – P. 43.

¹³ □ *Вагнер Р.* Вивелунги. Всемирная история на основании сказания. – М.: Мусагет, 1913. – С. 21.

¹⁴ *Манн Т.* Иосиф и его братья. – М.: Худ. лит., 1968. – Т. 2. – С. 909.

¹⁵ См.: *Cassirer E.* Freiheit und form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. – Berlin, 1922. – S. 9–10.

¹⁶ Об общественной обстановке в Германии, предопределившей широчайший интерес к мифу о нибелунгах, писал Ф. Энгельс. См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.–2-е изд. – М.: Госуд. изд-во полит. лит-ры, 1970. – Т. 41. – С. 115.

¹⁷ *Jung C.G.* Psychology and literature // *Jung C.G.* Modern man in search of a soul. – London, 1966. – P. 197.

¹⁸ Ibid. – P. 147.

¹⁹ *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 147.

²⁰ *Вагнер Р.* Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 480.

²¹ *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – М.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – С. 181.

²² Там же. – С. 172–173.

²³ Там же. – С. 46–47.

²⁴ *Jung C.G.* Psychology and literature *Jung C.G.* Modern man in search of a soul. – London, 1966. – P. 197. – P. 190.

²⁵ См.: *Jung C.G.* The basic postulates of analytical psychology // *Jung C.G.* Modern man in search of a soul. – London, 1966. – P. 216.

²⁶ *Вагнер Р.* Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 479.

²⁷ *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – М.: Грядущий день, 1911. – Т. 4. – С. 184.

²⁸ *Вагнер Р.* Избранные работы. Указ. изд. – С. 415.

ПИСЬМЕНА ВРЕМЕНИ

Мария Оссовская

ВОПРОС О СУЩЕСТВОВАНИИ ОБЩЕПРИЗНАННЫХ НРАВСТВЕННЫХ НОРМ¹

Вопрос о том, существуют ли общепризнанные нравственные оценки и нормы, восходит к очень давнему времени, однако в разные исторические эпохи выступает с неодинаковой интенсивностью. Особенно живой интерес к этому вопросу заметен, например, в XVIII в., а также в современную эпоху. Но тогда и теперь причины этого интереса, по-видимому, были различны. Когда Локк в своем «Опыте»² отрицает существование общепризнанных «практических принципов» (именно так именуются в его терминологии нравственные нормы), он отрицает их врожденный характер в рамках доказательства более общего тезиса о человеческом уме как *tabula rasa*. Всеобщность для него есть необходимый атрибут «врожденности», и отрицание первой означает отрицание второй.

Вопрос о всеобщности нравственных норм встречается у него еще раз, в другом контексте, и решается уже совершенно иначе. Здесь такая всеобщность ему на руку: он стремится показать, что нравственность предшествует христианской религии и Откровению и что догматы этой религии не являются ни необходимым, ни достаточным условием признания истинности неких нравственных норм и следования им на практике. Об этом свидетельствует хотя бы существование таких моральных людей, как китайцы, которые эти нормы знают и следуют им, хотя не узрели света истинной веры.

Итак, отрицая всеобщность нравственных норм, понимаемую как их врожденность, Локк признает ее, когда ему требуется пока-

зять, что над религиями существуют некие нравственные реакции, общие всем людям. Это последнее воззрение мы находим в его работе «Разумность христианства»³. Здесь он указывает, что Христос был только великим кодификатором и систематиком истин, общих всем людям и предшествовавших христианству. Обе эти противоречащие друг другу тенденции направлены против традиционных религиозных взглядов: одна — отрицая божественный дух, внедренный в каждую человеческую душу, другая — утверждая, что христианская религия не обладает монополией на нравственность, коль скоро эта последняя может в высокоразвитом виде существовать и вне христианства.

В современную нам эпоху мы снова упорно возвращаемся к вопросу об общепризнанных нравственных нормах; этого требуют как практические нужды, так и теоретический анализ.

1. В эпоху невиданного попраения нравственных норм хочется отыскать какое-то подтверждение того, что они не взяты из воздуха, но основаны на неких всеобщих и глубоких потребностях человека. Перед лицом гитлеровских жестокостей, как писал Бертран Рассел, трудно занимать позицию *de gustibus non est disputandum* [о вкусах не спорят, *лат.*]⁴.

2. Отсылка к всеобщности нравственных норм в наше время связывалась также с определенными практическими задачами — в частности, такими, какие решались на Нюрнбергском процессе. Этот процесс во всей полноте актуализировал концепцию естественного права, чтобы иметь возможность от его имени судить военных преступников, не подпадающих под параграфы наличного международного права.

3. Утверждение о всеобщности нравственных норм могло быть также протестом против их понимания как конструкций, служащих сиюминутным интересам господствующего класса.

4. Наконец, актуальность этому вопросу придают современные теоретические дискуссии о логическом характере оценок и норм, а также распространенный среди некоторых видных исследователей взгляд, согласно которому оценки и нормы лишены какой-либо описательной функции, так что трудно говорить об их истинности или ложности, понимаемых как соответствие или несоответствие действительности.

Во всех этих случаях вопрос о всеобщности нравственных оценок и норм очень сильно эмоционально окрашен. Вопрос о смысле жизни, мучающий самых разных людей, есть, в одном из своих толкований, вопрос о том, победит ли в мире добро, а этот вопрос, в свою очередь, предполагает, что добро и зло понимаются одинаково всеми людьми.

Выше мы перечислили четыре фактора, которые, по-видимому, влияют на то, что вопрос о всеобщности нравственных оценок и норм снова обрел такую актуальность. Четвертый из них требует дальнейших разъяснений, поскольку связь между дискуссией о логическом характере оценок и норм и вопросом об их всеобщности не является самоочевидной.

Чего может ожидать теоретик, доказав, что нравственные оценки и нормы являются общезначимыми, и притом – как это всегда понимается, – не только в сообществах с общей культурной традицией, но и в культурах, крайне удаленных друг от друга в других областях?

Порою кажется, что тут имеет место какое-то недоразумение и что некоторые полагают, будто обосновали общий тезис «Воровство дурно», если обнаружили это мнение во всех сообществах, ими исследованных. Мы говорим: недоразумение, поскольку они доказали не то, что воровство дурно, а лишь индуктивный тезис, гласящий, что люди повсюду *считают*, что воровство дурно.

И хотя именно этому недоразумению можно отчасти приписать интерес к вопросу о всеобщности оценок и норм, было бы крайне опрометчиво видеть тут единственный источник такого интереса. Теоретик нередко ищет этой всеобщности как свидетельства «объективности» нравственных норм. Если реакции, оценивающие одинаковое поведение, одинаковы у разных людей, независимо от их культурных традиций, то – как обычно считают, – явно потому, что добро и зло содержатся «в самих вещах», а не являются проекцией наших капризных эмоций.

Связь между понимаемой таким образом объективностью и всеобщностью не раз подвергалась критике. Как уже доказывал, например, Альф Росс, понимаемая таким образом объективность не обязательно связана со всеобщностью⁵. Два сорта вина или кофе объективно отличаются друг от друга, хотя констатация этого различия не только не может быть всеобщей, но может быть лишь

делом дегустаторов, т.е. людей совершенно исключительных. Мнение дегустаторов подтверждается различием химического состава вина или кофе, и мы принимаем их оценку вопреки голосу большинства. Если бы дальтонистов было гораздо больше, чем ныне, мы не перестали бы считать объективно обусловленным качественное различие в восприятии красного и зеленого, поскольку нам известно различие длины волн, которым обусловлен этот феномен. Заключать от всеобщности к объективности можно лишь в том случае, если под объективностью мы понимаем противоположность субъективности как голоса индивидуального каприза.

Любопытно, что вопрос о всеобщности не существует в таком виде для констатирующих высказываний. Хотя здесь мы стремимся к интерсубъективности, к тому, чтобы констатирующие высказывания, лежащие в основе эмпирических наук, не зависели от наблюдателя, однако никто не говорит об истинности констатирующих высказываний, ссылаясь на их всеобщность, как бы по методу плебисцита. Если мы говорим: «У [краковского] собора девы Марии две башни», мы полагаем, что это должен признать каждый, кто понимает слова, в которых сформулировано это высказывание и кто видел этот собор. Иначе обстоит дело с высказыванием: «Собор девы Марии самый красивый в Польше». «Ничто столь ясно не доказывало бы неверность моих заключений, как принятие их за истинные всеми людьми», – говорится в «Басне о пчелах» Б. Мандевилля; согласно этому суждению, которое затем перефразирует Вольтер, всеобщность каких-либо взглядов не подтверждает, а ставит их под сомнение. Кто станет доказывать шарообразность Земли при помощи анкетирования?

Если всеобщность не свидетельствует ни об объективности характеристик, которых касаются наши нравственные оценки (объективности в том смысле, что добро и зло существуют «в самих вещах»), ни об истинности этих мнений, то, во всяком случае, трудно сомневаться в том, что эмоциональное значение подтверждения этой всеобщности имело бы большое значение. Всеобщность утверждала бы нас в убеждении, что эти мнения суть выражение каких-то существенных потребностей человека, она открыла бы перед нами возможность всеобщего согласия, прежде чем

новые средства коммуникации создадут общую культуру путем унифицирующей стандартизации.

Чтобы еще глубже вникнуть в то, почему для людей так важна всеобщность нравственных оценок и норм, стоит сравнить ситуацию нравственных норм и оценок, с одной стороны, и эстетических оценок и норм – с другой, поскольку наше отношение к вопросу об их всеобщности неодинаково.

Владислав Витвицкий – отнюдь не единственный автор, которого всеобщность нравственных норм заботила совершенно иначе, чем всеобщность эстетических норм. В своем «Письме об эстетике», опубликованном в 1949 г., он объясняет, почему он отказывается от предложения написать нормативную эстетику:

«Сегодня у художников модно малевать как попало, лишь бы не создать чего-либо подобного картине мира. Ради бога – никакая эстетика не может никому этого запретить. У меня такие полотна вызывают отвращение, угнетенность и скуку. Но если кому-то нравится их покупать и развешивать у себя на стенах, никакая наука не может прийти и доказать такому человеку, что он поступает плохо, заблуждается, ошибается, что он неправ». «Правила вкуса? – читаем мы в том же письме. – Рецепты прекрасного? Прекрасного раз навсегда? Именно этого, а не иного, и только этого? Но тогда – и серийное производство прекрасного по научно обоснованным образцам?»⁶

Но тот же автор иначе решает вопрос о нравственном добре в «Беседе о единстве истины и добра», написанной в 1936 г.: «Добро, понимаемое надлежащим образом, только одно». «Нравственное поведение нравственно всегда, везде и для каждого, если оно определено надлежащим образом. Как и безнравственное»⁷.

Попробуем понять, почему так различно отношение к нравственным и эстетическим оценкам, хотя в логическом плане здесь не видно существенного различия.

1. Отсутствие всеобщности эстетических вкусов очевидно настолько, что усилия доказать обратное представляются заведомо безуспешными. Павел с треском выключает радио, едва услышав классическую музыку. Гавел, услышав через стену милые его сердцу звуки, бежит поскорее включить свой приемник, огорчаясь, что пропустил первые такты. У кого-то под люстрой висит терракотовый бульдог с терракотовым зонтиком в зубах. Это главное,

по мнению хозяина, украшение жилища некоторые его гости считают верхом уродства. Чтобы констатировать различие человеческих вкусов, достаточно пройтись летом по улице, где разноцветные клеточки и цветочки на женских платьях для одних – воплощение очарования жизни, для других – нестерпимая какофония.

2 а. По ряду причин мы не заинтересованы во всеобщности эстетических оценок и норм. Все мы боимся скуки, связанной с экспансией европейской культуры, чему способствуют современные средства коммуникации. Путешествия потеряли бы немалую часть своей привлекательности, если бы мы повсюду обнаружили пристрастие к одинаковым комбинациям форм и цветов. Но тот же самый турист, который ищет новых, неожиданных стимулов в области цветов и тонов, предпочитает в экзотических местностях, в которые он направляется, встретить полное уважение принципа «не убий», особенно в версии «не убивай туриста».

2 б. В рамках одного общества различие вкусов нередко способствовало приятному ощущению чувства собственного превосходства. В классовых обществах это различие использовалось для упрочения классовых барьеров. Известно, что как только низшие классы перенимали в одежде образцы высших классов, эти последние заново утверждали свою исключительность путем изменения вкусов.

2 с. Разнообразие вкусов нередко оказывается полезным при обмене материальными благами. В эпоху колонизации европейцы в торговле с туземцами с выгодой использовали это различие, меняя грошовые зеркальца на слоновую кость. Говорят, что и теперь наши «неходовые» товары находят спрос в некоторых колониях.

Таковы лишь некоторые примеры, показывающие, что различие эстетических вкусов может оборачиваться к нашей выгоде. Труднее отыскать подобные примеры в области нравственности, зато нетрудно привести причины, по которым здесь мы заинтересованы в общности мнений. Хорошо известно, до какой степени следование несовпадающим нравственным нормам угрожает сплоченности социальной группы. Трудно представить себе гармоничное сожительство в группе, где один пренебрегает своими обязанностями, а другой выполняет их, где один соблюдает норму «не убий», а другой не считается с ней. Определенная степень всеобщ-

ности есть необходимое условие обязательности самих нравственных норм. Об этом хорошо знал Гоббс, когда, формулируя законы, регулирующие мирное сожительство граждан, оговаривался, что они перестают действовать, если партнер их не соблюдает. Норма «не убий» перестает нас обязывать, если кто-то рвется к нашему горлу⁸.

После этих вступительных замечаний перейдем к рассмотрению самого вопроса о существовании общепризнанных нравственных оценок и норм. Вопрос этот требует уточнений, о которых мало кто потрудился задуматься. Предположим, для простоты, что для нас ясна граница между нравственными оценками и нормами, с одной стороны, и такими, которые уже не относятся к области нравственности, – с другой. Остается существенный для наших рассуждений вопрос: как понимать слово «всеобщий» и слово «признанный».

Слово «всеобщий» должно иметь какие-то временные и пространственные границы. Трудно учитывать мнения всех людей, когда-либо населявших земной шар. От изучения прошлого придется сразу же отказаться. Лишь малая его часть запечатлена в письменных источниках, но и эта малая часть исторического наследия неохватна. Итак, ограничимся современностью. Должны ли мы не ставить ей никаких пространственных границ? Но предположим, что мы ограничимся только нашим собственным обществом. Требуется ли всеобщность полного единомыслия или только согласия большинства? Локк исключал детей и идиотов, предоставляя голос лишь тем, кто мог осознать нравственные оценки и нормы. Можно пойти еще дальше: иные авторы понимают всеобщность как всеобщность мнения нравственных людей – позиция небезопасная, поскольку она предполагает всеобщее согласие относительно того, кого считать нравственным человеком.

Теперь о понятии «признанный». Целое множество возможных интерпретаций этого слова различает норвежский автор Арне Наэсс в своей работе «Объективность норм: Два направления конкретизации». К этому любопытному труду мы отсылаем интересующегося данным вопросом читателя⁹.

Локк понимал, что одно дело – признавать, что Земля вращается вокруг Солнца, и другое – признавать нравственные нормы. Когда ему важно было доказать, что не существует общепризнан-

ных нравственных норм, он, чтобы облегчить себе задачу, термин «признавать» использовал в расширительном смысле, т.е. не только как признание какого-либо принципа справедливым, но и как следование ему на практике. При столь высоко поднятой планке легко было убедить читателя в том, что общепризнанных нравственных норм не существует. Мы же в качестве рабочего определения можем считать, что признает норму тот, кто осуждает ее нарушение.

Перейдем к возможным методам, при помощи которых можно решить наш вопрос. Очевидно, что вопрос о существовании общепризнанных нравственных оценок и норм можно решить только эмпирически, при помощи так называемых полевых исследований. Предпринимались ли попытки подобного рода? Думаю, можно без особого риска ответить, что тут пока все впереди. В 1939 г. в одном из американских журналов появилась статья, автор которой попытался описать виды деятельности, подлежащие регламентации в 25 культурах дописьменных этнографических групп¹⁰. Среди таких видов деятельности, как пение, свист, икота, испражнение и мочеиспускание, находятся виды деятельности, подлежащие нравственной регламентации; однако расплывчатость этих данных и неясный способ их собирания не позволяют читателю извлечь особой пользы из этой работы.

Не слишком много говорит нам широко распространенный запрет на кровосмешение, пока мы не знаем, кто в данной группе считается кровным родственником. Известно, что у тробрианцев [Меланезии] биологический отец в семье на вторых ролях, а запрет на половые сношения касается прежде всего брата матери.

Сегодня мы прекрасно понимаем, с какими огромными методологическими трудностями связаны широкомасштабные сравнительные исследования такого рода. Но даже будучи ограничены рамками своего собственного общества, они отнюдь не просты, и мы находимся, собственно, лишь на стадии обдумывания наиболее подходящей для них методики.

Те, кто до сих пор занимался вопросом о всеобщности нравственных оценок и норм, не слишком забивали себе голову подобными трудностями – обычно эта проблема решалась за письменным столом. Рассмотрим два главных вида таких рассуждений:

первое из них обращается к всеобщности человеческих потребностей, второе – к понятию очевидности. Этот последний случай требует более тщательного рассмотрения.

Согласно тем, кто ссылался на понятие потребности, всеобщность нравственных норм гарантируется тем, что они служат удовлетворению определенных потребностей, общих для всех людей. С такого перечня потребностей охотно начинал свое изложение этики XVIII век. Под влиянием западных образцов [польский просветитель] Коллонтай помещает перечень потребностей в начале своего «Физическо-морального порядка»¹¹. В последнее время на этой же основе пытаются строить этику некоторые представители операционализма.

Критику этих попыток мы отложим до другого случая: здесь нас интересуют не проекты, а фактическое положение дел. Если речь идет о фактах, то нельзя не заметить, что нравственные нормы нередко подавляют потребности, считающиеся первичными. Христианская этика не позволяет незамужним женщинам удовлетворять ни половые потребности, ни потребность в материнстве. Верующий христианин, вероятно, ответит нам, что это делается во имя более высоких, духовных потребностей. Но этот ответ показывает, что тут должны учитываться какие-то правила отбора потребностей, а также правила их иерархизации (не говоря уже о неявной, имплицитной предпосылке, согласно которой человеческие потребности должны уважаться). Мне неизвестна этика, которая не руководствовалась бы подобными правилами. По-видимому, никто не станет рекомендовать удовлетворять потребность в господстве или агрессивно-деструктивные потребности. А принципы селекции и иерархизации в реальности различаются очень заметно.

Если выведение всеобщности нравственных оценок и норм из всеобщности потребностей хотя и преподносится нередко как констатация фактического положения дел, скорее представляет собой *проект универсализации морали*, то попытка доказать всеобщность нравственных норм через ссылку на их очевидность касается уже не потенциальной, но актуальной всеобщности. Эта попытка уже встретила с пронизательной критикой (вспомним хотя бы упомянутого выше А. Наэсса). Тем не менее я попробую изложить ее еще раз, вместе со своими соображениями.

Согласно этой позиции, существуют всеобщие нормы, потому что существуют очевидные нормы: эта очевидность так велика, что является очевидностью для каждого. Мне кажется, что в такого рода высказываниях можно различить нормы, лишь по видимости очевидные, и нормы, действительно очевидные. Рассмотрим их поочередно.

Существует целая группа норм, убедительность которых есть следствие их неконкретности. «Каждый человек должен иметь условия для развития всех своих способностей», – гласит известный и принимаемый без сомнений лозунг. Согласие царит до тех пор, пока мы не поставим вопрос ребром и не спросим: «Точно ли все?» Должны ли мы позволить развивать свои способности тому, кто склонен к эксплуатации или к унижению слабых? И оказывается, что в лозунге содержится неявная оговорка: «все свои *благие* потребности». Очевидность, а вместе с ней и согласие, вероятно, испарятся, когда дойдет до селекции этих потребностей.

«Следует стремиться к счастью всех людей», – гласит известный лозунг, никем не оспариваемый. Эжену Дюпрелю принадлежит заслуга подробного анализа того, как этот лозунг мысленно уточнялся: «к *истинному* счастью»¹². Каждый думает об «истинном» счастье, каждый видит его по-своему, на свой образец. Вспомним, какая незаурядная теоретическая эквилибристика понадобилась Миллю в его «Утилитаризме», чтобы доказать, что добродетель есть «составной элемент» счастья. Любая попытка наполнить понятие «счастье» конкретным содержанием грозит крахом очевидности, а вслед за ней – и всеобщего одобрения этого обобщенного постулата.

«Не следует причинять вред», – повторяем мы как нечто очевидное. Но что значит «причинять вред»? Локк, воспитывающий мягкими методами детей привилегированных классов (которым прежде всего адресовались «Мысли о воспитании»), предлагал детей бедноты с трех лет помещать в работные дома. Там они должны были трудиться, получая лишь хлеб и воду, а зимой – немного каши, подогретой на печке. Это понималось не как причинение вреда, а как благодеяние. Привожу этот пример потому, что запрет обижать незащитного ребенка особенно настойчиво повторяется среди очевидных и общепризнанных норм¹³.

Переходим теперь к действительной очевидности. Я хочу обратить внимание на две ее разновидности: одна есть следствие тавтологичности высказывания, другая, хотя и не тавтологична, носит неморальный характер.

Элемент тавтологичности в этике представлен в этике крайне обильно, и хотя на него неоднократно указывали, его роль все же подчеркивается недостаточно. Еще Генри Сиджвик в своих «Методах этики» предостерегал перед тавтологиями, которые даже выдающиеся умы принимали за высокие и очевидные моральные истины. Избегая сомнений и спорных моментов, исследователь нередко «ищет убежища в принципах, не подлежащих дискуссии, но бесплодных и тавтологичных». Такими принципами Сиджвик считает: принцип справедливости *sum quique* [каждому свое, *лат.*]; принцип, согласно которому следует поступать рационально; принцип «жить согласно с природой» и много иных¹⁴.

Главная норма Брентано «Следует стремиться к максимуму добра» нередко считалась тавтологией, так же как и постулат «Не следует поступать дурно». Некоторые авторы в качестве единственной известной им всеобщей нравственной нормы называли солидарность по отношению к собственной группе. Эта норма, как мне представляется, может пониматься двояко: либо как самоочевидная, но тавтологичная, либо как не тавтологичная, но уже и не очевидная. В самом деле, что означают выражения «моя группа» или «собственная группа»? Если «моя группа» это группа, в которую я вступил путем свободного выбора, то этот постулат не вызывает сомнений, но тогда он должен быть сформулирован так: «Я должен проявлять солидарность по отношению к группе, которую я выбрал в качестве группы, с которой я должен быть солидарен». Если же «собственная группа» это, к примеру, «группа, к которой я принадлежу по рождению» – как индус рождается в той или иной касте, – тавтология устраняется, но солидарность перестает быть обязательной¹⁵.

Дж.Э. Мур любое суждение, содержащее определение «добрый» («благий»), считал синтетическим. Между тем, если приглядеться к технике создания определений в этических построениях, легко заметить обилие оценок, которые следует считать аналитическими суждениями. Например, как мы строим определение эгоизма? Мы отказываемся назвать человека эгоистом лишь пото-

му, что он заботится о собственном благе. Что дурного в том, говорим мы, что кто-то идет на концерт или спешит к стоматологу запломбировать больной зуб? Об эгоизме мы позволяем говорить лишь тогда, когда забота о собственном благе сопровождается неуважением к благу других. Что мы при этом делаем? Перекраиваем объем понятия «эгоизм» до тех пор, пока не приспособим его к обычному мнению, что эгоизм есть нечто дурное. Но что же в таком случае осуждение эгоизма, как не тавтология? Точно так же, определяя понятие «правдивости», мы задаем его объем так, чтобы оно включало лишь похвальные поступки. «Правдивость» для нас не означает говорить какую угодно правду, но лишь такую, говорить которую сопряжено с какими-то неудобствами¹⁶.

Иногда термин, являющийся предметом оценки, содержит в себе настолько сильный эмоциональный заряд, положительный или отрицательный, что суждение, как легко заметить, не служит ничему, кроме вербализации этого заряда. Так обстоит дело, например, с оценками типа «мародерство дурно» или «жестокость дурна». Социологи предостерегают перед использованием в опросах подобного рода терминов как однозначно суггестивных.

В статье «Всеобщий этический стандарт» П. Вейсс в качестве примера суждения, несомненно истинного, однако не аналитического, а синтетического *a posteriori* [задним числом, *лат.*], приводит следующий постулат: «Всегда безусловно дурно убивать друга умышленно и беспричинно (*deliberately and wantonly*)». Это суждение, добавляет автор в примечании, для этики является тем же, чем для онтологии было бы суждение: «Абсурдно допускать, что где-либо и когда-либо можно встретить себя самого, идущего себе навстречу»¹⁷.

Я думаю, что, вопреки признанию процитированной оценки синтетическим суждением, трудно не увидеть в ней тавтологию. «Что же это за друг, если его убивают умышленно и беспричинно!» – скажет всякий непредубежденный читатель, чувствуя в этом суждении какое-то внутреннее противоречие. Ведь друг – это по определению человек, которому мы желаем добра.

Выше мы говорили об очевидности другого рода, которая, в отличие от очевидности тавтологии, не является очевидностью нравственных истин как таковых, но проистекает из иного источ-

ника. Предположим, что во Дворце культуры устраивается елка для учащихся средней школы № 7. Решено, что все дети не старше восьми лет получают, кроме пряников, апельсины. Дочери директора уже десять лет; ясно, что ей апельсин не положен, однако... Что же тут ясно и какой принцип нарушен? Нарушен принцип, согласно которому, если установлены значения некой переменной, следует под эту переменную подставлять всегда одну и ту же ценность. Каждый X, и только X должен получить апельсин. X – это ребенок до восьми лет включительно. Возраст дочки директора не соответствует значению этой переменной. Ш. Перельман в своей работе «О справедливости»¹⁸ иллюстрировал действие принципа справедливого распределения в виде силлогизма типа «Барбара»: Все А должны быть Б; М является А, следовательно, М должен быть Б. Очевидность принципа справедливости вытекает здесь из очевидности принципа, аналогичного принципу *dictum de omni et de nullo*¹⁹.

Некое нарушение принципа последовательности ощущается и в известном принципе чистых рук, регулирующем *сам процесс оценивания*, – принцип, который не позволяет горшку над котлом смеяться, коль оба черны. Что тут неявно предполагается? Что следует одинаково порицать одинаково. Этот постулат, в свою очередь, содержит некий «логический» элемент. Неявно предполагается, что все люди равнозначны с точки зрения подверженности порицанию. Если это правило не действует, норма не соблюдается. Ситуация, в которой такой равнозначности нет, выражается в поговорке «Что позволено князю, не позволено мрази». Вопрос о неморальных очевидностях в сфере морали любопытен и, насколько мне известно, почти не исследован.

Не будем повторять здесь хорошо известные скептические замечания о чрезмерном доверии к очевидностям. Известно, сколь часто это просто рефлекс наших мыслительных навыков, которые мы, со свойственным нам эгоцентризмом, пытаемся проецировать вовне. Известно, до какой степени очевидности бывают пластичны и как представления о них меняются под влиянием полученного нами образования. Нет ничего, в чем нельзя убедить человека, если начать достаточно рано, утверждал Мандевиль в «Басне о пчелах». Известно, что относительно очевидности нет согласия даже у людей, принадлежащих очень близким культурным кругам. Для

Дж.Э. Мура очевидно были все простые оценки и ни один императив, за исключением императива, требующего при любых обстоятельствах стремиться к максимуму добра. Другого мнения придерживались его коллеги по Оксфорду – Х.А. Причард или У.Д. Росс. Для них чем-то самоочевидным были именно определенные нормы – такие, как верность своему слову или благодарность за благодеяния.

Иерархия зла, в общих чертах набросанная Муром в последней главе его «Принципов этики», вызывает сомнения. Наихудшим злом было для него упоение злом. Мы, вероятно, не станем протестовать, обнаружив среди примеров упоения злом «жестокость», но многие читатели, не имеющие за собой несколько столетий пуританской традиции, будут удивлены, обнаружив в той же рубрике «любоострастие»²⁰.

Мы рассмотрели наиболее важные из известных нам способов обнаружения общепризнанных нравственных оценок и норм. Мы указали на трудности, возникающие при их отыскании путем отсылки к всеобщим потребностям, а также на недоразумения, связанные с доказательством всеобщности через очевидность. Значит ли это, что следует отказаться от попыток решения этого вопроса и с пессимизмом смотреть на возможность обнаружения в нравственности каких-либо общих, надкультурных элементов? Я полагаю, что оба эти предположения безосновательны, и напоследок хочу наметить более ясные перспективы решения обоих этих вопросов.

Выше уже говорилось, что вопрос о существовании общепризнанных нравственных норм, как вопрос эмпирический, может быть решен только опытным путем. Здесь могут применяться все методы, известные в полевых исследованиях, однако задача усложняется ввиду деликатности темы и опасной суггестивности языка, которым мы пользуемся в данной области. Стремление сразу получить результаты, верные как относительно жителя современной Варшавы, так и относительно квакиутла, тробрианца или представителя племени бороро, метит чересчур высоко и чревато разочарованиями. Но можно было бы начать со своего собственного общества (которое, несомненно, не столь однородно, как кажется) и одновременно вести сравнительные исследования в других

странах, в кооперации с исследователями, использующими тот же теоретический язык.

Крупной ошибкой прежних попыток обнаружения общепризнанных оценок и норм было то, что искали самые общие нормы. А причиной тому было желание одним выстрелом убить двух зайцев, т.е. отыскать общепризнанные оценки и нормы, которые, подкрепленные своей всеобщностью, могли бы одновременно, как самые общие нормы, стать базовыми аксиомами будущей системы этики. Между тем, как уже справедливо отмечалось, сужение нормы может увеличить возможность отыскания согласия. В этом отношении норма «Не убий отца своего» имеет преимущество перед нормой «Не убий»²¹.

Если речь идет об исследовании экзотических культур, то прежним наблюдателям и коллекционерам разнородных обычаев недоставало методологического сознания. Они приступали к исследованиям с готовой понятийной сеткой, сотканной культурой, в которой выросли сами. Так, например, они собирали мнения данного общества об убийстве, адюльтере, краже, добрых половых отношениях и т.д. Полученные результаты давали только ответ на вопрос, как другие относятся к поведению, осуждаемому в культурном кругу исследователя; однако через ячейки этой сети могли ускользнуть различные местные особенности нравственной оценки.

Далее (на что также уже обращалось внимание): различие нравственных норм может выражаться не только в перечне признаваемых одобрений и порицаний, но и в их иерархизации. Важно не только то, что именно признается хорошим или дурным, но и то, чем готовы пожертвовать в случае конфликта норм. Подсказывая в школе и посылая товарищам шпаргалки, польские дети тем самым показывают, что взаимопомощь (в ее специфической форме) они ставят выше честности, тогда как английские дети придерживаются другой иерархии. Обращалось уже внимание и на то, что тот же самый с виду постулат в совершенно иных условиях жизни перестает быть тем же самым, и при сравнениях этот ситуативный контекст учитывался недостаточно.

Не наша задача детально вдаваться в методику сравнительных исследований. Мы лишь хотим отметить моменты, в которых прежние исследования были чреваты недооценкой или переоценкой согласия относительно нравственных норм. На некоторые из

них я уже указывала в своих «Основах исследования морали». Более систематически такое сопоставление осуществил позднее А. Наэсс. Здесь я ограничусь указанием только на те моменты, которые кажутся мне наиболее существенными. В частности, недооценке согласия в оценках способствуют такие хорошо известные факторы, как:

1) неумение различить, что именно в обнаруженном различии оценок относится к оценке фактов, а что – к сфере ценностей; где тут рациональный спор о средствах, а где – эмоционально окрашенная распря о целях. Немалая часть различий во мнениях всегда обуславливалась различным восприятием действительности, а не различием в оценках;

2) смешение разнородности внешних проявлений с разнородностью оценок, лежащих в их основе. Я уже имела случай заметить, что различные вторичные нормы могут проистекать из общего аксиологического фундамента. Общий постулат об оказании почтения к местам религиозного культа у одних проявляется в накрывании головы, у других – в ее обнажении²². Постулаты скромности или благопристойности, которые называет Чеслав Знамеровский среди норм, обязательных в каждой «свободной» группе, могут проявляться вовне самым различным образом²³;

3) недостаточное осознание того, что неисполнение данной нормы не может считаться доказательством ее непризнания;

4) некоторые всеобщие нормы не попадают в поле внимания потому, что соблюдение их дается настолько легко, что их вообще перестают замечать. Так, например, запрет на кровосмешение редко перечисляется среди широко распространенных норм: его соблюдение настолько привычно, что о нем попросту забывают. Примеры таких норм можно найти у Бронислава Малиновского²⁴.

Теперь назовем некоторые факторы, способствующие переоценке согласия относительно оценок и норм.

1. Тенденция к маскировке индивидуальных оценок из опасения скомпрометировать себя. Она наблюдается как в области нравственных, так и в области эстетических оценок. Нередко мы декларируем склонности, которых не разделяем, чтобы не уронить себя в глазах людей, мнение которых для нас важно. Специалисты часто демонстрируют притворное восхищение произведениями

искусства на тот случай, если за ними окажется будущее. Эта тенденция способствует переоценке однородности мнений прежде всего в рамках нашего собственного общества.

2. В транскультурных исследованиях переоценка согласия может быть связана с трудностью выхода за рамки своего запаса понятий и невозможностью адекватно передать обнаруженные различия на своем языке.

3. Переоценке согласия способствует также использование общих формулировок и тавтологий, о чем подробнее говорилось выше.

Что же касается крайне желательной конкретизации содержания нормы, а также обстоятельств, в которых она функционирует, то и это может вести к двояким последствиям: иногда становится заметней согласие, а иногда – различия оценок.

Во всяком случае, должен быть выполнен ряд условий, чтобы не оценивать на глазок согласие относительно нравственных норм. Такой гадательный подход давал совершенно противоположные результаты. Одни были склонны утверждать, что нравственные оценки являются общими для всех людей и не претерпевают в ходе истории коренных изменений. Другим представлялось, что в сфере морали нет такого поведения, которое, будучи апробировано в одной культуре, не запрещалось бы в какой-то другой.

К. Льюис утверждает, что расхождения в области восприятия отнюдь не меньше, а большее (по видимости) расхождение оценок следует, по его мнению, приписать тому, что расхождения в области восприятия нередко обнаруживаются только благодаря случаю, как, например, в случае дальтонизма. Кроме того, различия в оценке сильнее бросаются в глаза, поскольку они находят выражение в поведении²⁵.

Оба эти тезиса едва ли верны. Различия в области восприятия мы наблюдаем на каждом шагу, и для их демонстрации не требуется ссылаться на случай дальтонизма. Один видит на небе двойную звезду там, где другой – одиночную; один, войдя в комнату, ощущает холод, другой утверждает, что в комнате очень тепло; один бьет тревогу, ощутив в помещении запах газа, другой ничего не чувствует. Не в количестве расходящихся мнений заключается разница между восприятием и оценкой (это количество, к слову сказать, трудно сравнивать), но в том, что в области восприятия, в

отличие от области оценок, мы располагаем различными методами устранения расхождения во мнениях.

В том, что на небе две звезды там, где кто-то видит только одну, можно убедить оппонента, предложив ему поглядеть в подозрительную трубу или просто в бинокль. Различия мнений относительно температуры устраняются показаниями термометра. В таком случае останется разве что различие *склонностей* к той или иной температуре в жилище. Но это уже не будет конфликтом мнений, поскольку различие ощущений может быть выражено в двух различных *интроспективных* суждениях, которые не будут друг другу противоречить как суждения, говорящие о разном. О том, что газ в помещении действительно улетучивается, свидетельствует отвернутый кран.

В области оценок – после устранении различия мнений, обусловленного различием информированности, – мы, как известно, не обладаем какими-либо методами достижения согласия, кроме эмоционального перевоспитания оппонента. Вот почему расхождение мнений в этой области имеет столь большое *практическое значение*, в то время как различия в восприятии на практике несущественны. Отсюда вытекает потенциальная всеобщность в области восприятия при сохранении всех культурных различий, тогда как в области оценок такая всеобщность возможна, по-видимому, только при их нивелляции.

Относительно мнения Льюиса, что различия в области оценок и норм сильнее бросаются в глаза, поскольку находят выражение в поведении, – следует заметить, что различия в восприятии не в меньшей степени выражаются в поведении, чем различия в моральных оценках, и, вероятно, в большей степени, чем различия в эстетических оценках.

Есть авторы, которые протестуют против сопоставления нормативного языка с описательным языком ввиду гораздо меньшей выработанности терминологии в области изучения норм. Неоднократно упоминавшийся нами Наэсс справедливо указывает, что открытый Галилеем закон падения тел в той форме, в какой он приводится в школьных учебниках, – всего лишь сильное упрощение, поскольку он не учитывает факторы давления, температуры и т.д.; и таким же упрощением можно считать, например, постулат

«Следует говорить правду». Однако существенное различие заключается в том, что в первом случае эти уточнения и оговорки известны нам досконально, а во втором их обычно не пробовали формулировать. До тех пор, пока невыработанный, обычный язык, на котором изъясняется наша нормативная мысль, мы будем сопоставлять с несравненно более рафинированным языком науки, сравнение будет не в пользу изучения норм.

Переход вопроса о существовании общепризнанных нравственных норм от философов к социологам или так называемым антропологам культуры – это переход к попытке вступить на единственно верный путь, т.е. путь обращения к фактам. Однако тот, кто выбирает это путь, должен начать с возможно более точной формулировки самого вопроса и придания ему такой формы, которой требует использование эмпирических методов. А прежде всего он должен понять, какие общества каких эпох он собирается исследовать. Эти предварительные требования неизбежно ведут к серьезному ограничению исследовательских притязаний. Наконец, следует четко уяснить себе, о чем, собственно, идет речь, – о том, чтобы доказать, что существует хотя бы одна норма, общая для всех культур, или о том, что имеется некий общий для всех них комплекс наиболее важных постулатов. Ведь едва ли кто-либо решится доказывать, что все нравственные нормы, признаваемые в данном обществе, можно обнаружить повсюду.

Первое знакомство с разнообразием нравственных норм в различных культурах побудило исследователей дать негативный ответ на поставленный ими вопрос. Такую позицию занял в свое время У.Г. Самнер, известный американский коллекционер обычаев и нравов²⁶. Различные системы ценностей он считал настолько далекими друг от друга, что их сравнение невозможно. Не менее скептически смотрел на этот вопрос такой выдающийся антрополог, как Ф. Боас²⁷. Сегодня можно привести целый ряд известных имен, признающих существование общего комплекса нравственных постулатов; упомянем хотя бы А.Л. Крёбера, Дж.П. Мёрдока, Р. Линтона, К. Клакхона²⁸, а также Р. Редфилда.

А.Л. Крёбер в статье «Нравственность примитивных народов» декларирует веру во всеобщность некоторых оценок у всего человеческого рода. Всеобщим, по его мнению, является осуждение убийства, кровосмешения, присвоения чужой собственности, об-

мана, негостеприимства. Эту всеобщность автор объясняет общим набором инстинктов, которые следует принять без дальнейших вопросов²⁹.

Более современно и в то же время более осторожно формулирует эти сходства Дж.П. Мёрдок. Антропологи, полагает он, начали с подчеркивания различий, поскольку они больше бросались в глаза. Между тем сходства несомненны, только искать их следует не в конкретике, а в общих категориях. Все культуры так или иначе приучают своих представителей к чистоте, осуществляют разделение труда, соблюдают те или иные пищевые запреты, имеют ритуалы приветствия и траура. Все люди в общих чертах психологически схожи. Однако объяснять сходство человеческого поведения некими базовыми инстинктами (как это делает Крёбер) – значит упрощать необычайно сложные социальные явления. Для правильного понимания общности культурных образцов необходимо, по мнению Мёрдока, учитывать вторичные потребности, приобретенные в ходе обучения. Кроме того, следует принимать во внимание общность таких природных факторов, как смена дня и ночи, дождь, дыхание, деторождение, болезни и смерть. Число реакций на эти факторы ограничено. Нуклеарная семья всегда представляет собой некую экономическую единицу и всегда должна воспитывать детей для взрослой жизни. Общность следует также искать в факторах, способствующих усвоению определенного поведения, а важнейшим из них является одобрение.

Ограниченность числа факторов, воздействующих на человека, и реакций на эти факторы подчеркивают и другие авторы как объяснение сходства того, что подлежит осуждению или одобрению. Р. Линтон различает концептуальные ценности (*conceptual values*), связанные с каким-либо общим понятием, и инструментальные ценности – частные проявления одного и того же понятия. Так, скромность для него является концептуальной ценностью, а различные формы ее проявления суть ценности, названные (не слишком удачно) инструментальными. Человек, по мнению Линтона, эмоционально сильнее всего связан с этими последними ценностями. Европейцы, поселившиеся в тропиках, одевались в высшей степени нерационально, а Ганди во время своего визита в

Англию не был принят каким-то высоким чиновником из-за своего скромного гардероба, сводившегося к полосе ткани.

Несмотря на большие различия в области инструментальных ценностей, Линтон рассчитывает на возможность согласия, основанного на сходствах. Препятствием служит соблюдение нравственных правил только применительно к собственной группе, а также различное размещение акцентов, но эти препятствия возможно преодолеть³⁰.

По мнению Клакхона, все культуры представляют собой ответ на общие по своей сути вопросы, обусловленные биологическими факторами и общностью определенных ситуаций. Повсюду мы имеем дело с различием полов, беспомощностью младенцев, необходимостью удовлетворения голода и сексуальных потребностей, существованием различных возрастных групп. Базовые биологические сходства, по его мнению, гораздо более значимы (*are vastly more massive*), чем различия. Сотрудничество для выживания требует какой-то взаимности в отношениях и каких-то признаваемых всеми ценностей³¹.

Эмоциональные потребности тех, кто хотел верить в существование общего языка в области нравственных ценностей, как я полагаю, не могут быть удовлетворены указанием на психологические или физиологические сходства, на общность стимулов, на ограниченное число жизненных ситуаций. Вид солнца является общим стимулом для различных обществ, но в одних обществах люди молятся солнцу, в других это не приходит им в голову. Во всех обществах существуют родители и дети, но в одних обществах родители обладают правом жизни и смерти по отношению к своему потомству, а в других дети терроризируют родителей, боящихся, как бы у ребенка не развился психологический комплекс. Старики существуют повсюду, но в одних обществах они пользуются особым уважением, а в других были бы рады от них избавиться. Сам Клакхон, указывая на сходства, предостерегает перед тем, чтобы искать опору в человеческой природе. По его мнению, «ничто не может быть дальше от истины, чем тезис о неизменности природы человека, если под природой человека понимается специфическая форма и содержание личности»³². Ведь природа человека, понимаемая таким образом, в значительной степени сформирована культурой.

До тех пор, пока различие оценок в различных культурах связано с различием в информированности относительно оцениваемой ситуации, исследователь не трактует различие в оценивании как окончательное: в области суждений о фактах всегда существует возможность устранить расхождение мнений, т.е. потенциальное единомыслие. Проблемой является расхождение установок (*disagreement of attitudes*), которое остается после устранения расхождения мнений (*disagreement of beliefs*). Некоторые, как уже говорилось, верят, что всякое расхождение эмоциональных установок вытекает из расхождения мнений относительно фактов и что устранение второго ведет к устранению первого. Другие это отрицают. Так, например, Р. Брандт в своей книге под заглавием «Теория этики» (*«Ethical Theory»*) приводит примеры освященного обычаям мучения животных, а этого нельзя объяснить различиями в информированности³³. В некоторых примитивных культурах животное гораздо ближе к человеку, чем в евро-американской культуре, однако причинение им страданий ни у кого не вызывает протеста. Так происходит, например, у индейцев хопи, этике которых Р. Брандт посвятил особую монографию. Неуместно также, по его мнению, объяснять различиями в информированности то, что в Бразилии никто не протестует против обычая свежевания цыплят живьем.

Тот, кто, прочитав заглавие нашей статьи, ожидал немедленных ответов, дающих эмоциональное облегчение, вероятно, разочаруется, поскольку мы то и дело замечали проблемы там, где для других все уже было решено. Если мы и пришли к какому-либо выводу, то этот вывод будет таков: при всем стремлении убеждать от принятия желаемого за действительное (*wishful thinking* [*англ.*] или *Wunschdenken* [*нем.*]) – а такое мышление постоянно встречается при решении вопроса о существовании общепризнанных нравственных норм, – нет никаких причин заранее отвечать на этот вопрос отрицательно. Нашей целью было прежде всего показать, как много подготовительного труда требует переход к эмпирическим исследованиям, способным дать ответ на поставленный нами вопрос.

А с этими исследованиями следует поспешить, прежде чем прогресс в сфере коммуникации не сотрет культурных различий и

не установит всеобщность норм путем унификации воспитания, что сделало бы невозможным решение нашего вопроса, предполагающего всеобщность *вопреки* культурным различиям. Культурная антропология, как не без грусти шутят некоторые ее представители, все больше превращается в энтропологию, до такой степени энтропия вторгается в область явлений культуры³⁴.

Перевел с польского *Константин Душенко*

Примечания

¹ Расширенный вариант статьи, первоначально опубликованной в варшавском журнале «*Studia filozoficzne*» (1957). В таком виде он включен, в качестве отдельной главы, в монографию М. Оссовской «Социология нравственности» (1962). Перевод выполнен по изданию: *Ossowska M. Socjologia moralności: zagadnień*. – Wyd. 3. – Warszawa, 1969. – S. 162–192. Ссылки на литературу, у Оссовской нередко крайне неполные, по мере возможности уточнены переводчиком. В основном тексте в квадратные скобки заключены пояснения переводчика.

² *Локк Дж.* Опыты о человеческом разумении // *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. – М.: Мысль, 1985. – Т. 1. – 623 с.; *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. – М.: Мысль, 1985. – Т. 2. – С. 3.

³ *Локк Дж.* Разумность христианства (1695) // *Локк Дж.* Избр. филос. произв. – М.: Изд-во соц.-эконом. литературы, 1960. – Т. 1–2. – 532 с.

⁴ См.: *Rassel B.* Human Society in Ethics and Politics. – London, 1954. – Ч. 1, разд. 1.

⁵ См.: *Ross A.* On the Logical Nature of Propositions of Value // *Theoria: A Swedish Journal of Philosophy*. – [Без места изд.], 1945. – 5. 11.

⁶ *Witwicki W.* List o estetyce // *Przegląd Filozoficzny*. – Warszawa, 1949. – R. 45, Zesz. 1–2. – S. 46.

⁷ *Witwicki W.* Rozmowa o jedności prawdy i dobra. – Lwów, 1936.

⁸ *Гоббс Т.* Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // *Гоббс Т.* Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1991. – Т. 2. – С. 56.

⁹ См.: *Naess A.* Objectivity of Norms: Two Directions of Precization. – Oslo, 1948 (отпечатано на mimeографе).

¹⁰ См.: *Ford C. S.* Society, Culture and the Human Organism // *The Journal of General Psychology*. – [Без места изд.], 1939. – Vol. 20. – P. 135–179.

¹¹ Hugo Kollą taj. Porządek fizycsno-moralny. – Kraków, 1810.

¹² См.: *Dupréel E.* Traité de morale – Bruxelles, 1932. – Т. 1.

¹³ Локк Дж. Мысли о воспитании // Локк Дж. Сочинения: В 3 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 3. – С. 407–608.

¹⁴ См.: Sidgwick H. The Methods of Ethics. – London, 1893. – P. 374 и след.

¹⁵ Бретано Фр. Избранные работы. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1996. – С. 33.

¹⁶ Мур. Дж. Э. Принципы этики. – М.: Прогресс, 1984. – 326 с.

¹⁷ Weis P. The Universal Ethical Standard // Ethics. – Chicago, 1945. – Vol. 56.

¹⁸ См.: Perelman Ch. De la justice. – Bruxelles, 1945.

¹⁹ «Сказанное обо всем или ни об одном» (*лат.*), краткая формулировка положения логики: «Все, что утверждается о классе предметов в целом, утверждается или отрицается относительно части или отдельного элемента этого класса» (*примеч. переводчика*).

²⁰ Мур. Дж. Э. Принципы этики. – М.: Прогресс, 1984. – 326 с.

²¹ См. об этом в упомянутой выше работе Наэсса.

²² См.: Ossowska M. Podstawy nauki o moralności. – Warszawa, 1966.

²³ См.: Znamierowski C. Normy grupy wolnej // Myśl Współczesna. – Łódź, 1947. – S. 171–199.

²⁴ См.: Malinowski B. Prawo, zwyczaj, zbrodnia w społeczności dzikich. – Warszawa; Poznań, 1939. – S. 12 и след.

²⁵ См.: Lewis C. An Analysis of Knowledge and Valuation. – La Salle (Illinois), 1946. – P. 419.

²⁶ Sumner W. Folkways. – New York: Dover, Inc., 1959. – С. 10–32.

²⁷ Боас Ф. Ум первобытного человека. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1926; Race, Language and Culture. – N.Y., 1940.

²⁸ Kroeber A.L. The Morals of Uncivilized People // American Anthropologist. – Washington, 1910. – Vol. 12. – P. 437–447; Murdock G.P. The common denominator of cultures // The science of man in world crisis. – New York, 1945; Linton R. Universal Ethical Principles: An Anthropological View // Moral Principles of Action: Man's Ethical Imperative. – New York, 1952. – P. 645–661; Kluckhohn C. Universal Categories of Culture // Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory. – Chicago, 1953; Redfield R. The Papers of Robert Redfield. – Chicago; London, 1962–1963. – Vol. 1: Human Nature and Study of Society; Vol. 2. The Social Uses of Social Science.

²⁹ Kroeber A.L. The Morals of Uncivilized People // American Anthropologist. – Washington, 1910. – Vol. 12. – P. 437–447.

³⁰ Linton R. Universal Ethical Principles: An Anthropological View // Moral Principles of Action: Man's Ethical Imperative. – New York, 1952. – P. 645–661; также:

Linton R. The Problem of Universal Values // Method and perspective in anthropology. – Minneapolis, 1954.

³¹ *Kluckhohn C.* Universal Categories of Culture // Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory. – Chicago, 1953. У Оссовской сборник, в котором опубликована эта статья, указан ошибочно: Current Anthropology. – [Chicago], 1956. (Примеч. переводчика.)

³² *Kluckhohn C.* Mirror for Man. – New York, 1959. – S. 174.

³³ *Brandt R.* Ethical Theory: The Problems of Normative and Critical Ethics. – New York; Prentice-Hall; Englewood Cliffs, 1959. – 538 p.

³⁴ *Леву-Строос К.* Печальные тропики. – М.: Мысль, 1984. – 220 с.

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

В.Л. Махлин

ЧТО ТАКОЕ «РЕЦЕПЦИЯ» (К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ)

Первоочередная задача историко-философских и научно-гуманитарных исследований в нашей стране сегодня – восстановить связь с основными событиями в западной мысли минувшего столетия, которые не были восприняты в свое время (своевременно). В науках исторического опыта (чаще называемых гуманитарными) и в ориентированной на исторический опыт философии выпадение из современной истории оказалось настолько радикальным уже в первой половине XX в., что восстановление и «осовременивание» (а не «модернизация» – дьявольская разница!) научно-гуманитарной, научно-философской мысли стало *внутренне* почти неподъемным делом как раз тогда, когда *внешняя* современность, казалось бы, сделала такое восстановление, или обновление, возможным. В позднесоветские времена еще можно было допустить, что нам не хватает, главным образом, «информации», т.е., собственно, переводной литературы (поскольку способных читать и переводить иностранную научно-философскую литературу становилось все меньше, а к обсуждению, в известных пределах, допускалось только то, что печаталось в централизованной подцензурной печати). Но в постсоветских условиях оказалось, что книгу, текст, даже в хорошем переводе, недостаточно «взять и прочитать»; что исторически обусловленная «*почва восприятия*» вытоптана и «раскорчевана»; и что это верно не только в отношении все более варваризирующейся околonaучной *массы*, но отчасти и в отношении даже лучших советских философов, филологов, историков

второй половины XX в., не говоря уж об их последователях: многие таланты, приспособившиеся и приобретшие «имя» в свое время, оказались более или менее «децентрированными» в первые же постсоветские десятилетия.

В преподавании и исследовании сегодня *способ передачи* нового и неизвестного (как, впрочем, и того, что «все знают») едва ли не важнее *«материала»*, который исследователь изучает, а преподаватель передает. Сегодня, как никогда прежде, любой феномен так называемой «духовной истории» воспринимаем и интересен не столько «вообще», сколько с точки зрения того, «откуда растут ноги» у этого феномена, т.е. какая *историческая среда* сделала возможным данное явление в качестве нового и никогда в таком виде еще не бывшего. Ту или иную мысль, теорию, концепцию никогда по-настоящему нельзя понять, ни тем более развивать, если неизвестно или непонятно, из какого «разговора» (дискуссии, диалога, дискурса) возникла данная мысль, теория, концепция, терминология, автор.

В предлагаемой статье сделана попытка прояснить и прокомментировать одно из актуальных *событий*, из которых возникло современное научно-гуманитарное мышление и его актуальные *проблемы*. Речь пойдет не обо всем этом событии в многогранности и многосмысленности его проявлений (социально-исторических, политических, научно-философских, психологических и т.п.), но только об *одном* его проявлении, или объективации, в науке и философии *исторического опыта* (в «гуманитарной эпистемологии»). Мы попытаемся, в порядке историко-систематического приближения, представить понятие «рецепции». Во второй половине XX в. понятие рецепции стало одним из симптомов и символов некоторого общего гуманитарно-эпистемологического поворота. Войти в историю этого понятия сегодня, полвека спустя, трудно еще и потому, что у каждой истории понятия своя предыстория, без которой не очень понятна «сама» история; зато «легко» присвоить себе модное понятие, стирая временную, историческую дистанцию между присваиваемой чужой речью, чужой мыслью и тем миром жизни, куда оно механически переносится, перебрасывается как престижная и экзотическая, «иностранный» новинка (чаще всего далеко не новая).

То, что очень условно можно считать «современной» научно-гуманитарной и духовно-идеологической культурой, хронологически начинается примерно на рубеже 1960-х годов. Но это «начало» не вполне понятно вне 1920-х годов, а фактически уходит в еще более глубокое прошлое. Во всяком случае, не подлежит сомнению тот факт, что «действенная история» (*Wirkungsgeschichte*), о которой говорили полвека назад в процессе рецепции этого понятия, введенного Г.-Г. Гадамером, — история эта «действует» и по сей день, между прочим, и в качестве *реальности* понятия «рецепция». Тем интереснее и поучительнее обращение к истории этого понятия сегодня.

Слово в словаре и слово в истории

Латинское слово *receptio* значит «восприятие», «перенятие», «перенимание»; глагол *recipio* — «воспринимаю», «перенимаю», в широком смысле — «отвечаю». Приставка *re-* указывает здесь на повтор, точнее — на активное действие *в ответ* на предшествующее ему действие или событие, подобно другим латинским словам с приставкой «ге», вошедшим в русский язык («реванш», «реставрация», «регенерация», «рецидив» и др.). Словарь Ушакова (1940) определяет «рецепцию» так: «Усвоение и приспособление данным обществом социологических и культурных форм, возникших в другой общественной среде»¹. Говорят, например, о рецепции римского права в Западной Европе, или о рецепции Шекспира романтизмом, или рецепции самого романтизма в XIX–XX вв. Ушаковский словарь дает и значение глагола «реципировать»: «Усвоить (усваивать) в силу рецепции»². Но слова «реципиент» мы в этом словаре не найдем, как не найдем и слова «другой»: ни то ни другое слово еще не выделилось в специальное *понятие* с соответствующим «гнездом» значений. Приведенное словарное определение «рецепции» не устарело и по сей день, его даже можно назвать

¹ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»: ОГИЗ: Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935–1940. — Т. 3. — С. 1351.

² Там же.

«классическим» постольку, поскольку оно дает необходимую общую опору, перспективу и фон для понимания изменений и развития понятия. Но для вхождения в современную научно-гуманитарную историю понятия рецепции словарь 1940 г. не дает ничего, кроме упомянутого общего значения.

Современное понятие рецепции в гуманитарном мышлении и в философии исторического опыта имеет по сравнению со словарным значением слова расширительный и углубленный смысл; в отличие от значения в словаре оно произошло из определенного социально-исторического *события*. О нем, этом событии, мы не узнаем из общественно-политических хроник истории второй половины прошлого столетия, хотя последняя, разумеется, мотивировала и воздействовала на появление, среди прочего, и понятия «рецепция» в исследованиях и дискуссиях. Мы едва ли ошибемся, если определим интересующее нас событие как фронтальную *переориентацию философского и научно-гуманитарного, отчасти и естественно-научного исследования* на новое понимание «исторического» и «истории» вообще. Эта фронтальная переориентация была связана с попытками *переосмыслить* повороты и прорывы революционной эпохи 1920-х годов применительно к новой глобальной ситуации в обществе, в истории, в науках исторического опыта – ситуации, сложившейся к началу и на протяжении 1960-х годов.

Эта ситуация нашла свое выражение в различных, часто не связанных между собой внешним образом *процессах освобождения* от догматических предпосылок и навыков мышления, с одной стороны – *позитивизма*, с другой – формального историзма и идеализма XIX и XX вв. Понятие рецепции – прежде всего в немецкой мысли – стало как бы фирменным знаком этого поворота, подобно тому как во Франции старое местное понятие «дискурс» по-новому зазвучало в те же 1960-е годы, быстро распространившись с родины Декарта и М. Фуко на весь научный и даже ненаучный мир и сделавшись *структурно-семиотическим*, «французским» проявлением той же самой фронтальной переориентации. Но если понятие *discours* вырастало на латинизированной национальной почве мышления от Декарта до Соссюра, то тоже латинское по своей этимологии понятие *рецепция* вырастало, главным образом, на почве немецкой *герменевтики*, причем не только и не

столько традиционной и «классической», сколько новой и «философской». Немецкий литературовед *Ганс Роберт Яусс* (1921–1997), разработавший понятие рецепции в истории литературы, в филологии и в философской эстетике, имел основание утверждать в статье «Рецептивная эстетика» (*Rezeptionsästhetik*) в немецком «Историческом словаре философии», что термин «рецепция» знаменует, в сущности, «смену парадигмы» как в литературоведении, так и в других науках исторического опыта и в гуманитарном мышлении в целом¹.

Уместно добавить, что и само понятие «смена парадигм (ы)» (а *paradigm shift*) быстро вошло в употребление и даже сделалось модным в контексте того же самого фронтального научно-методологического поворота 1960-х годов после появления книги Т. Куна «Структура научных революций» (1962, рус. пер. 1975)² – книги, которая, в свою очередь, стала импульсом и символом поворота, о котором мы говорим и который выдающийся отечественный германист А.В. Михайлов (1938–1995) уже на исходе прошлого столетия определил как всеобщий процесс «историзации знания (и мира)»³.

Что же касается понятия рецепции, то его история, повторимся, это прежде всего *немецкая* история, постольку-поскольку проблематика рецепции напрямую связана с понятием *традиции*, т.е. преемственности в социально-историческом мире и, соответственно, в научных дисциплинах, исследующих общественно-исторические миры нашего опыта, «мир жизни» (*Lebenswelt*), согласно знаменитому термину немецкого философа Э. Гуссерля (1859–1938). Инициатор современной философии исторического опыта (гуманитарной эпистемологии) *Вильгельм Дильтей* (1833–1911) не чванился, когда писал в своем программном труде, что

¹ *Jauss H.R.* Rezeption, Rezeptionsästhetik // *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. – München, 1992. – Bd 8. – S. 997.

² *Кун Т.С.* Структура научных революций / Пер. с англ. И.З. Налетова; Общ. ред. и послесловие С.Р. Микулинского и Л.А. Марковой. – М.: Прогресс, 1975. – 2-е изд. 1977.

³ *Михайлов А.В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / Под ред. С.Я. Левит. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 463.

«германский дух, в отличие от духа английского или французского, живет сознанием исторической преемственности. <...> Отсюда историческая глубина германского духа, в которой *минувшее выступает как момент сегодняшнего исторического сознания*»¹. Понятие рецепции снова и по-новому стало проблемой гуманитарного мышления тогда, когда этот «момент», связывающий прошлое и настоящее в современном историческом сознании, обернулся острой проблемой – сначала в 1920-е, потом в научно-гуманитарных исследованиях и дискуссиях 1960-х годов и позднее. Нас здесь будет интересовать преимущественно немецкая «линия» упомянутого поворота в аспекте истории понятия рецепции. Но конечно, в историко-систематическом и методическом плане всегда следует иметь в виду, что понятие или термин – с одной стороны, и *реальность* этого понятия или термина – с другой, продуктивно не совпадают, и это несовпадение отличает подлинную «историю понятия» от истории *моды* на него (тоже интересной в своих границах). Проясняя и продумывая историю понятия рецепции, мы сами должны в какой-то мере осуществить акт «рецепции», тем самым применив и подтвердив значимость и актуальность этого понятия уже за пределами той эпохи, которая выдвинула его на передний план в научно-методологическом и философском сознании.

Понятие конкретизации

«Рецепция», как относительно новое понятие гуманитарного мышления, первоначально стала предметом рефлексии после 1950 г., первоначально в *юриспруденции* (правоведении). Европейская юриспруденция исторична в очень определенном смысле: традиции законодательства, права отчетливо сознают себя здесь как *результат рецепции*. Европейская правовая культура – наследница римского права. Вероятно, память преемства именно в области правоведения подготовила и мотивировала осознание и

¹ Дильтей В. Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – Т. 1: Введение в науки о духе (1883) / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. – С. 405.

значение новой парадигмы, хотя рецептивный принцип в этой области выступил под именем «конкретизации».

«Конкретизацией» тогда стали называть *применение* законодательных норм к данному конкретному случаю («казусу»; англ. *case*). Применяя закон (а не только провозглашая и утверждая его «вообще»), мы не просто удостоверяем известную законодательную норму. Юридический «казус» обладает обратным действием: смысл закона, нормы расширяется, обогащается под воздействием прецедента, «случая» применения общего правила к конкретной ситуации. В применении к данному судебному прецеденту общий закон или правило не просто подтверждается в своей всеобщности, но эта всеобщность всякий раз заново определяется за счет «казуса». В этом и состоит «конкретизация» закона, нормы, правила и т.п. в *практике* юриспруденции.

В связи с появлением понятия конкретизации в правоведении в 1950-е годы уместно сделать два замечания: первое касается специфики исторического опыта и наук исторического опыта, второе – взаимосвязи понятия конкретизации с принципом рецепции и, шире, с современной герменевтикой.

1. В социально-историческом опыте, как и в науках исторического опыта («гуманитарных»), «новое» никогда не бывает только и просто новым, а «старое», исторически бывшее – только прошлым. Понятие конкретизации в суде, в юриспруденции, с одной стороны, *действовало* всегда в качестве *реальности* этого понятия. Но, с другой стороны, введение этого понятия в правовую рефлексию в 50-е годы прошлого столетия свидетельствовало об исторических изменениях в общественно-политической жизни, потребовавших более осознанно отнестись к взаимоотношению между общим смыслом закона, правила, нормы и применением законодательного смысла к конкретному «казусу». Между идеально-смысловой и конкретно-смысловой сторонами судопроизводства *по-новому* открылось и стало *проблемой* то, что всегда имело место, а именно – некая принципиальная «*нестыковка*», лакуна между законом, нормой и их применением «здесь и теперь», в данных обстоятельствах. Понятие и проблема «конкретизации» акцентировало момент *ответственности за решение* судьи и суда, за «это вот» применение закона или правила, не гарантировавшего (в сво-

ей отвлеченной, письменной форме) правильность и справедливость судебного решения. Вопрос не в том только, каково *содержание* закона или нормы само по себе; вопрос в том, как *реципировать* это содержание применительно к данному случаю. Само по себе содержание законодательной нормы не гарантирует правильности судебного решения: это само по себе отнюдь не новое положение вещей само стало проблемой и прецедентом во второй половине прошлого столетия.

2. В историко-систематическом плане введение юридического понятия «конкретизации» сыграло важную роль в процессе формирования *современной герменевтики*. Ведь принцип рецепции был по-настоящему осознан как таковой и оказал влияние в различных гуманитарных дисциплинах уже в 1960-е годы, после появления книги немецкого философа, инициатора современной герменевтики *Ганса-Георга Гадамера* (1900–2002) «Истина и метод» (1960). В специальном разделе этой книги («Показательное значение юридической герменевтики») именно практика судопроизводства (в еще большей степени, чем практика церковной проповеди) служит своего рода моделью-образцом герменевтического «применения» (*Anwendung*), т.е. истолкования традиционного и общего понятия, представления, закона в свете конкретной *ситуации*; нигде так, как в юриспруденции, рецептивное применение готового, традиционного, общепринятого понятия или правила не имеет в такой мере практических последствий¹.

Философия науки

В *философию науки* термин «рецепция» ввел выдающийся немецкий историк мышления и культуролог *Ганс Блюменберг* (1920–1997). В 1958 г. он публикует статью «Порог эпох и рецепция»², в которой исследуется *переход* от Античности к христианству, распад античной философии и превращение ее в позднеантичную

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 383–403.

² Blumberg H. Epochenschwelle und rezeption // Philosophische Rundschau. – 1958. – N. 1. – S. 94–120.

теологию. По мысли Г. Блюменберга, не столько резкие перепады и смены, сколько, наоборот, малозаметные процессы, которые обнаруживаются только задним числом (*post re*), позволяют говорить о «пороге эпох» (*EPOCHENSCHWELLE*).

В этой статье Г. Блюменберга оказались подорваны два фундаментальных предрассудка, державшихся в гуманитарных науках, а именно: (1) субстанционалистское понимание *Традиции* как некоей неизменной, вневременной сущности, а также (2) мифологизированное понимание эпохального *События* (*Ereignis*), заявленное в позднем философствовании М. Хайдеггера. Проблематизация обоих концептов («Традиции» и «События») выдвинула на первый план понятие *рецепции*.

Так называемый «коперниканский переворот» – в каком смысле, задается вопросом Г. Блюменберг в упомянутой статье, это не просто речевой оборот или персональный термин (Канта), но действительное, эпохальное событие в истории мышления? Это событие возникло не «вдруг», не как какое-то озарение, оно сложилось в результате всей подготовительной работы *рецепции* открытия Н. Коперника – рецепции, которая осуществлялась на протяжении XVI–XVIII вв. и привела к осознанию и осмыслению этого открытия не в эпоху самого открытия, но в последующие эпохи.

Другой пример не субстанциональности, но рецептивности, исторической подвижности, казалось бы, одного и того же самоидентифицируемого феномена, приводимый Г. Блюменбергом, – это *миф*. Убедительность и сила воздействия мифа заключаются не в его «сущности» как таковой, но в тех или иных конкретно-исторических условиях *рецепции* мифа; при этом история этой рецепции обычно отвлекается от источника (*Ursprung*) возникновения мифа. Миф, т.е. буквально «рассказ», в истории рецепции мифа не остается неизменным, он изменяется в пересказе, перерассказе (*Umerzählung*).

Введя понятие рецепции в научный оборот (1958), Г. Блюменберг предвосхитил теорию «смены парадигм» Т. Куна (1962)¹, но в другой области: не в сфере естественно-научных открытий и революций, но в сфере *социально-исторического опыта*

¹ Kuhn T.S. The structure of scientific revolutions. – Chicago, 1962.

мира жизни и, соответственно, наук исторического опыта (гуманитарных). Ведь и Куна тоже интересовали не сами по себе научные революции, но именно *рецепция* этих революций в те или иные эпохи, т.е. влияние, воздействие естественно-научных открытий на научные сообщества (scientific communities) в ходе исторического развития естествознания. В отличие от Т. Куна, исследовательская программа Г. Блюменберга не ограничена историей естествознания, ни даже историей гуманитарных наук; это скорее историко-культурный и эпистемологический проект, в центре которого оказывается понятие рецепции как своего рода «*второго сознания*», второй актуальной инстанции развития научного и философского мышления.

Действенная история

В известном смысле решающим событием в истории нашего понятия стало появление упоминавшейся выше книги Г.-Г. Гадамера «Истина и метод» (1960)¹. В этом труде была предпринята масштабная попытка ревизии традиционной философии и научного мышления вообще путем преобразования «классической» герменевтики XIX в., от Ф. Шлейермахера до В. Дильтея, и трансформации ее в *герменевтическую философию*, т.е. в философию исторического опыта, с соответствующей критикой в особенности научно-гуманитарного мышления, основанного на герменевтическом принципе «интерпретации». Речь шла у Гадамера о радикальной критике, с опорой на М. Хайдеггера и Э. Гуссерля, *научного идеала* Нового времени (как в естествознании, так и в «науках о духе»).

В нашу задачу не входит анализ «Истины и метода»; настоящая *рецепция* этой книги в отечественной науке по большому счету «опоздала» уже полвека назад, когда «новая герменевтика» становилась событием в Европе и США, а в новом столетии, когда и «тренд», и шумные дискуссии, и интеллектуальная мода остались в прошлом, внешняя доступность соответствующих *текстов* обернулась откровенной внутренней недоступностью и сугубой

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики (1960). – М.: Прогресс, 1988.

чуждостью их¹. Нас здесь интересует лишь история понятия рецепции в ее наиболее заметных вехах, и такой едва ли не определяющей вехой стало введенное и принципиально обоснованное Гадамером в «Истине и методе» понятие *«действенной истории»*, или *«истории воздействий»* (Wirkungsgeschichte)².

«История воздействий» – это не та история, которая только и просто *«была»*, не прошлое как объект исследования или изложения; нет, это такое прошлое, которое *продолжает свое воздействие на современность*, в том числе на современных историков, филологов, интерпретаторов в их подходе к историческому прошлому и его традициям. Прошлое, традиции, история – это не только наши представления о них и не только некоторые объекты, образы, картины минувшего, когда-то состоявшиеся и доступные нам, «разновременникам», по словам С. Кьеркегора; «действенная история» – это более или менее не осознаваемое последующими поколениями современников наследие или «предрассудки» прошлого, которые *действуют в настоящем*, зачастую бессознательно и анонимно. Это не риторические «традиции», провозглашаемые в идеале тем чаще, чем реже они встречаются «в реале»; скорее, наоборот, это такая преемственность, такое наследие, которое действует и воздействует на современное индивидуальное, коллективное, научное и популярное сознание, *«немотствуя»* в процессах *передачи* не столько «информации», сколько «само собой разу-

¹ Русская гуманитарная эпистемология в решающие годы смены философско-гуманитарной парадигмы (конец 10-х – начало 20-х годов прошлого столетия) как раз встала «с веком наравне», но в последующие десятилетия она была задавлена, «раскорчевана» или «ликвидирована в даль» пришедшей к власти в России «новой богословской школой», по выражению Г.П. Федотова. В Европе этого не произошло, и непрерывность философской и научно-гуманитарной традиции, в общем, сохранилась за 12 лет национал-социализма (Хайдеггер, Гадамер и др.) либо в эмиграции (Х. Арендт, К. Лёвит, Л. Штраус и др.). Сегодня трудно доказывать актуальность того, что не было «актуальным» даже *в свое время*.

² Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 404–445 (раздел: «Анализ действенно-исторического сознания»).

меющегося» – традиционных схем моделей, клише сознания, мышления, поведения.

Понятие «действенной истории», или «истории воздействий» включает в себе, можно сказать, особое «бессознательное», но не психологическое и не психоаналитическое, а «духовно-историческое»: то, что понимается «само собой», относится не столько к «душе», сколько к действенно-историческим основаниям социальных, научных, культурных, религиозных традиций, точнее сказать – к *превращениям идентичности* традиций, совершающихся в непрерывно изменяющихся условиях той или иной *современности*.

Так называемыми традициями охотно манипулируют риторически и идеологически – «действенная история» не поддается манипуляции постольку, поскольку ее затруднительно представить как *объект*: не мы воздействуем на понятия и представления, на идеалы и фобии прошлого, но именно прошлое своими «традициями» подвергает воздействию и испытанию нашу современность и наше мышление. Выдающийся гуманитарный эпистемолог прошлого века немецко-американский мыслитель *Ойген Розеншток-Хюсси* (1888–1973) по-своему остро, но совершенно в духе Гадамера выразил онтологически-событийную включенность исследователя-гуманитария в предмет своего исследования, т.е. в непрерывный и прерывистый исторический опыт становящейся современности в провокативном афоризме: «Устойчивые процессы наших оценочных суждений часто сохраняются неизменными в изменившихся обстоятельствах на протяжении столетий. Ученому-гуманитарию (a scholar) труднее изменить свои методы, чем целой нации – сменить религию»¹.

Уже в статье «Проблема истории в новейшей философии»² (1943) будущий автор «Истины и метода» высказал принципиальное соображение, отталкиваясь от традиционного *историзма* Но-

¹ *Розеншток-Хюсси О.* Великие революции (Автобиография западного человека). – М.: Библейско-богословский институт Св. апостола Андрея, 2002. – С. 90 (перевод несколько скорректирован).

² *Gadamer H.-G.* Das Problem der Geschichte in der neueren deutschen Philosophie (1943) // *Gadamer H.-G.* Gesammelte Werke. – Tübingen, 1993. – Bd 2. – S. 27–36.

вого времени. По Гадамеру, мы понимаем прошлое не так, как это представлялось Дильтею, не за счет исторической дистанции самой по себе, которая отделяет нас от прошлого и тем самым делает нас как бы неуязвимыми для него и постольку – объективными в познании истории; нет, мы сами включены во взаимосвязи воздействий истории (*Wirkungszusammenhang der Geschichte*); «историческая дистанция» (в «Истине и методе» речь пойдет о *Zeitenabstand*, «временной дистанции») действительно является условием возможности понимания прошлого, традиции, предания, но не за счет утопической свободы современности и современников от прошлого, а, наоборот, в силу нашей фактической привязанности к прошлому. Историческое сознание и познание не может занять чисто объективную («у-топическую» в буквальном смысле слова) позицию по отношению к тому, что, казалось бы, уже только «было», – позицию, соответствующую естественно-научному идеалу Нового времени и Просвещения, которой неосознанно следовал также историзм XIX в. (включая В. Дильтея). Не (мнимая) безграничность разума, а, напротив, его «конечность», именно *историчность «здесьнего бытия»* (*Dasein*) с его историческими же предпосылками и предрассудками, делает возможным познание прошлого и своей современности в их прерывности и в их непрерывности.

Это, пишет Гадамер в упомянутой статье, как в живописи: мы видим, воспринимаем, понимаем *в перспективе*, т.е. в определенном порядке вещей с его «это», «то», «здесь», «там», «дальше», «ближе», из некоторого воспринимаемого центра; нужно занять это определенное положение для того чтобы вообще что-то понастоящему видеть, оценивать, понимать. «Напротив, до-перспективная живопись показывает все вещи в бескрайней вечности (*in ausbreiteter Ewigkeit*), в просвете некоего потустороннего значения. Соответственно этому различию (между перспективой и ее отсутствием. – В.М.) принципиальным оказывается не свечение идеи, но то, что *связывает и обязывает вот это неповторимое решение*»¹.

В переводе на язык исторической эпистемологии это значит: сама наша включенность в исторический мир является условием

¹ Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. – Tübingen, 1993. – Bd 2. – S. 35.

возможности понимания исторических явлений, причем в двух направлениях, соответствующих двум значениям понятия «история» в немецком языке – истории как прошлого (Historie) и истории как исторического процесса в его целом, включая нашу современность и будущее (Geschichte).

Два десятилетия спустя, в «Истине и методе», этот ход мысли, как известно, привел Гадамера к радикальной критике «объективизма» Нового времени (который, как оказалось, был как раз «субъективизмом») и, соответственно, к критике «радикального Просвещения» (с его представлением о прошлом как о «предыстории человечества», преодолеваемом научными и социальными революциями в перспективе освобожденного от предрассудков и пережитков прошлых эпох «светлого будущего»).

По мысли Гадамера, невозможно понять историю ни с точки зрения спекулятивно-метафизического историзма Гегеля, ни из перспективы Дильтея, который пытался сделать единицей анализа «историчности» истории индивидуальное переживание и самосознание, «автобиографию» участника исторических событий; на этом пути в любом случае «приватизируют историю». Люди действительно участвуют в истории более или менее активно; но эту их участность или причастность бесконечно превышают социальные и политические реальности *общества и государства*: «В действительности не история принадлежит нам, а мы принадлежим истории»¹. Принадлежим не потому, что существуют якобы объективные законы истории, предопределяющие ее ход независимо от наших «решений», нашего участия; наоборот, наши решения делают нас, так или иначе, ответственными за события, смысл и результаты которых, как в античной трагедии, бесконечно превышают человеческие, слишком человеческие масштабы разума и оценки².

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 339.

² Поэтому *эпистемологическая непрозрачность* исторических событий, как их изображает Л.Н. Толстой в «Войне и мире», по мнению Гадамера, глубже и адекватнее не только историзма Гегеля, но и модифицированного историзма Р. Коллингвуда. См.: Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герме-

Для Гадамера этот приоритет исторического «бытия» перед сколь угодно великим и гениальным «сознанием» имеет, как сказано, характер продуктивного ограничения: мы ограничены *своим* здешним бытием, *своей* историчностью (*Geschichtlichkeit*), *своей* современностью, от которых невозможно и не нужно вполне и до конца отвлечься, если мы пытаемся понять прошлое, и эта зависимость от себя же (от своей современности), с одной стороны, нуждается в прояснении (герменевтической рефлексии), а с другой стороны, никогда не «принадлежит» нам самим, т.е. остается более или менее непрозрачной.

Как видим, отказ (вслед за Хайдеггером) от какой бы то ни было научно-теоретической или теологической *схемы*, объясняющей действительный *опыт* исторических событий, как бы исподволь вносит в философскую герменевтику Гадамера старый, еще кьеркегоровский религиозно окрашенный мотив «страха и трепета» в само «решение», в само мышление исследователя. Современность не может и не должна «стушеваться» перед традицией, перед авторитетами прошлого; она, как говорится, «в своем праве» *реципировать* прошлое; но это право современности, право быть «современным» в своем продуктивном отличии от прошлого, — оно не абстрактно, не утопично, но, как и само прошлое, обременено имманентным истории *грехом*, проблематизирующим и нашу свободу от прошлого, и наши возможности его понять.

В истории понятия рецепции выдвинутый Гадамером концепт «действенной истории» по-новому обнажил и обострил актуальное *напряжение* между традицией и современностью, между «текстом» и воспринимающим и толкующим его «реципиентом», между историей как *Historie* и историей как *Geschichte*. Тем самым по-новому, как увидим, в дискуссиях второй половины прошлого столетия предстал традиционный в европейской культуре в особенности Нового времени «спор древних и новых».

Рецептивная эстетика

То, что Гадамер сделал в философии, упоминавшийся в начале этой статьи Г.Р. Яусс сделал в литературной науке, филологии и философской эстетике. Название его основного труда – «Эстетический опыт и литературная герменевтика (1977, второе изд. 1982)¹ – сближает проблему исторического опыта с герменевтикой в плоскости *литературной* герменевтики и *эстетического* опыта; в результате на передний план вышло понятие «рецепции» и возник термин «рецептивная эстетика» (Rezeptionsästhetik), гораздо резче, чем в философской герменевтике Гадамера, выразившей напряжение между традицией и современностью. Здесь сказалась, помимо прочего, разница поколений, и мы увидим ниже, как это отразилось в знаменитом споре между Гадамером и Яуссом. Но для того чтобы спор, полемика, диалог, то, что немцы называют труднопереводимым словом *Auseinandersetzung*, вообще могло состояться и быть значимым, необходим общий контекст, *разделяемые* спорящими сторонами предпосылки, традиции, ориентиры и т.п. Для того чтобы понять, что *разделило* Гадамера и Яусса, нужно ясно представлять себе все то, что оба они, философ и литературовед, друг с другом как раз *разделяют* (в смысле английского глагола *share*).

«Действенная история», или «история воздействий», как мы уже знаем, постулирует и анализирует не одну, но в принципе *две* актуальные инстанции всякого события: прошлое – это «другое» (или «другой») перед лицом моей современности, но и современность – это уже «другое» (или «другой») для прошлого; и обе эти инстанции «другости» связаны в самом различии между ними единым контекстом события истории, истории как *Geschichte*. Термин «временное отстояние» (Zeitenabstand), принципиальный для исторического познания и для герменевтической рефлексии, делает акцент одновременно и на дистанции, отделяющей минувшую современность от нынешней («моей») современности, и на возможности «встречи» этих разных миров как раз благодаря этой

¹ Яусс Г.Р. Эстетический опыт и литературная герменевтика // Антология современной литературно-критической мысли XX в. – Львов, 1996. – С. 279–307.

дистанции. По Гадамеру, такая встреча – «слияние горизонтов» (Horizontverschmelzung), как он ее называет, – возможна в герменевтическом опыте, т.е. в опыте «понимания». Яусс переносит этот ход мысли в плоскость *истории литературы* и «эстетического опыта»; у него упомянутая «встреча» эпох на смысловом пороге эпох происходит (или *не* происходит) в особенности в эстетическом опыте *рецепции классических произведений современностью*.

Тот факт, что «классику», казалось бы, уже неизменную «в тексте», как бы изъятую из времени в качестве национальных и мировых «вечных спутников», всякая другая современность понимает и оценивает как-то по-своему, не идентично, но по-другому; что, следовательно, идея «рецепции» – идея всякий раз возобновляющегося «диалога» современности с классикой, с авторитетами традиций, вообще с прошлым, – этот факт, философски обоснованный Гадамером, послужил в значительной степени основанием «*рецептивной эстетики*» Г.Р. Яусса и его школы, но с важной переакцентировкой. А именно: у «шестидесятника» Яусса на передний план вышло, с одной стороны, понятие *современности*, с другой – понятие «читателя». Не традиция, не классика сами по себе, но возможное переосмысление, переоценка, «перечтение» их как раз *разновременниками*, т.е. всякий раз новыми, другими, современными «*реципиентами*».

Старый новый спор

Среди ранних исследований Г.Р. Яусса есть статья «Исток и значение идеи прогресса в “споре древних и новых”»¹. В определенном смысле она является ключевой для понимания самого пафоса яуссовской идеи «рецепции» как оправдания «новых» перед лицом «древних», иначе говоря – притязаний современности и современников перед лицом авторитета традиций, традиционных представлений о классическом наследии.

¹ Jauss H.R. Ursprung und bedeutung der fortschrittsidee in der “Querelle des anciens et les modernes // Philosophie und die frage nach dem fortschritt / Hrsg. Von H. Kuhn and F. Wiedmann. – München, 1963. – S. 51–72.

Риторика спора, начавшегося 27.1.1688 г. на заседании Французской академии между Ш. Перро и Н. Буало и продолжавшегося четверть века¹, не должна, как показывает Яусс в упомянутой статье, скрывать от нас сам проблемный феномен *Querelle*. За вопросом, возникшим в этом «споре» на рубеже XVII–XVIII вв., а именно: сопоставимо ли величие эпохи Людовика XIV с величием Античности, *современных* авторов с античными авторами, «новых» с «древними»? – стоял и со временем все больше выходил на передний план вопрос о том, достигнута ли «древними» уже раз и навсегда идеальная красота, *совершенство* (так что и самая блистательная современность в принципе должна довольствоваться *подражанием* античным образцам), или же идеальная красота – это всякий раз задача *совершенствования*, т.е. задача «прогресса»?

С тех пор «спор “древних” и “новых”» неоднократно возобновлялся, причем, как правило, на переломе эпох. Сам Яусс показал в другой своей работе трансформацию «спора» в период великого и многосмысленного противостояния «классицизма» и «романтизма», «наивного» и «сентиментального» искусства в переломное десятилетие смены мироощущения и вкуса в немецкой эстетике конца XVIII в. на примере Фр. Шиллера и Фр. Шлегеля².

В бурных литературно-эстетических, философских и общественно-политических дискуссиях и конфликтах вокруг 1968 г. «спор “древних” и “новых”» вернулся и обернулся по-новому древней проблемой *оправдания инициативы современности перед лицом традиции*³. Для Г.Р. Яусса, как философски ориентирован-

¹ См. составленный В.Я. Бахмутским и с его предисловием сборник полемических сочинений, относящихся к этому знаменитому спору в истории литературно-эстетической мысли Нового времени: Спор о древних и новых. – М.: Искусство, 1980.

² *Jauss H.R.* Schlegels und Schillers and die Querelle des anciens et des Modernes (1967) // *Ders.* Literaturgeschichte als Provokation. – Frankfurt a. Main, 1970. – С. 67–106.

³ Подробнее о понятии «современности» см.: *Гумбрехт Х.У.* Современный. Современность // *Словарь основных исторических понятий*: Избр. статьи: В 2 т. / Под ред. Р. Козеллека и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – Т. 1; Пер. с нем. К. Левинсон. – С. 241–296; *Махлин В.* «Современность» в круге пони-

ного литературоведа, вопрос стоял именно так, как он его сформулировал в своей знаменитой статье-манифесте «История литературы как провокация литературоведения» (1967)¹.

История литературы, как и классическая литература, а равно и понятия литературной науки, по Яуссу, существуют не просто сами по себе, в качестве чего-то готового и самоценного; нет, исторический контекст *восприятия* литературных произведений меняется от эпохи к эпохе, т.е. меняется *рецепция* и «реципиент»; движение времени, современности взрывает привычные догматические представления, тормозящие развитие и литературы, и литературоведения. Заимствуя у Гадамера понятия «*действенной истории*», «*временного отстояния*», «*слияния горизонтов*», «*диалога*» и т.п., Яусс еще усиливает напряжение между традицией и современностью в истории литературы и культуры, перенося проблематику философской герменевтики в сферу *эстетического опыта*.

Эстетический опыт

Согласно концепции Яусса, область эстетического опыта охватывает все три аспекта искусства как *деятельности* (Tätigkeit), выделенные еще Аристотелем:

- деятельность «порождающая» (творческая) – «пойесис»;
- деятельность «воспринимающая» (пассивно-рецептивная) – «айстесис»;
- деятельность «коммуникативная» (активно-рецептивная) – «катарсис».

Новым или, что то же самое, современным в этой традиционной классификации было не что-то вообще «новое», а то, что Яусс выдвинул в качестве принципиального момента в эстетическом опыте второй и третий аспекты, «айстесис» и «катарсис», как по-

мания: К семантике «нового» в Новое время // Вопросы литературы. – М., 2013. – Март/апрель.

¹ См. перевод этой работы: Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – М., 1995. – № 12. – С. 34–84.

своему творческие и исторически подвижные категории восприятия искусства.

По мысли Яусса, идеалистическая (классическая) «эстетика произведения» (*Werkästhetik*), а равно и такие ведущие направления литературно-эстетической мысли первой половины XX в., как американская «Новая критика», немецкая школа «имманентной интерпретации» (Э. Штайгер, В. Кайзер), «субстанционализм» в понимании традиции (Э.Р. Курциус), «внеисторичный структурализм», растворяющий произведение в абстрактно-логических функциях «структуры», «неоматериализм» (неомарксизм) с его «критикой идеологии» и сведением *рецепции* к потреблению, наконец деконструктивизм, отрицающий осмысленную продуктивность художественного творчества (П. де Ман и Йельская школа), – все эти «парадигмы» имеют то общее, что они пожертвовали «диалектическим единством текста и Р. <ецепции>»¹. За бортом литературной науки, таким образом, оказался читатель, реципиент, активный, «диалогический» участник эстетического опыта. Иначе говоря, классическая философская эстетика и литературоведение XIX–XX вв. были односторонни, или «монологичны» в своем подходе к искусству в силу довлевшей над ними объективистской «догмы филологической метафизики», «скрытого платонизма филологических методов» и т.п.

Яусс и его школа постулировали «диалог» между автором, произведением и читателем в изменяющемся историческом и эстетическом опыте, и этот опыт определялся герменевтическим термином «понимание». В «литературной герменевтике» вопрос ставится так: в каком отношении наше понимание и наши оценки художественных произведений находятся к тому воздействию (*Wirkung*), которое они оказывают не «вообще», но именно *на нас*, как на конкретно-историческое «вот-здесь-бытие» (*Dasein*). В центре внимания оказывается теперь, подчеркивает Яусс, «процесс эстетической коммуникации», иначе говоря – «диалогическое отношение».

Акцент на «понимании», на «диалоге», на «коммуникации» в так называемой Констанцской школе (Г.Р. Яусс, В. Изер,

¹ *Jauss H.R. Rezeption, Rezeptionsästhetik. Op. cit. – S. 1002.*

Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм и др.) и в руководимой Яуссом исследовательской группе «Поэтика и герменевтика» (1966–1996) был попыткой отнестись к произведениям национальной и мировой литературы не только как к почтенным памятникам или музейным экспонатам, а с другой стороны (со стороны рецепции) дело шло о коммуникативном акте, «в котором человеческое предназначение к свободе способно утвердиться в освоении и изменении мира»¹.

Как во всех значительных научных построениях и достижениях, движущим «ино-научным» мотивом или основанием рецептивной эстетики Яусса была идея «спасения» большой литературы и культуры от новой очередной волны одичания – спасения прошлого в продуктивном диалоге с ним современности в коммуникативном акте *рецепции*. Но именно этот «шанс надежды», заключавшийся в новом синтезе, в «обоюдном акте письма и чтения», который пытался прояснить и оправдать Яусс, как раз и привел его к расхождению и несогласию с Гадамером.

Спор Яусса с Гадамером

Яусс, как мы помним, заимствует у Гадамера новое (герменевтическое) понимание истории, исторического опыта, который связывает историчность прошлого с историчностью современности в самом разрыве, или «временном отстоянии», между ними; отсюда у Яусса гадамеровская критика исторического объективизма, перенесенная в область истории литературы и эстетического опыта. Скрытый платонизм и «догма филологической метафизики» наследуют предрассудок «объективизма» постольку, поскольку они утверждали представление о *вневременном* характере «истины» великих произведений искусства, как если бы даже классические произведения в принципе не зависели от действительной *истории рецепции* их в веках и тысячелетиях. Яусс также заимствует у Гадамера (и Хайдеггера) идею «*предпонимания*» (Vorverständnis): мы подходим к тексту не непосредственно, но со своими пред-

¹ Jauss H.R. Rezeption, Rezeptionsästhetik. Op. cit. – S. 1003.

мнениями, пред-посылками, пред-рассудками, которые исторически действительны в наших суждениях и оценках (то на пользу, то во вред пониманию), и эту имманентную вплетенность «исторического сознания» одновременно и в свое прошлое, и в свою современность с ее «горизонтом ожиданий» Яусс вслед за Гадамером рассматривает как позитивный момент в историческом мышлении, получившем, так сказать, герменевтическую прививку. Наконец Яусс переносит на историю литературы выдвинутый сначала английским историком Р.Дж. Коллингвудом (1889–1943) в его «Автобиографии», а затем по-особому Гадамером тезис: понять текст – значит понять тот вопрос, ответом на который стал его текст¹.

По мысли Гадамера, реконструируя вопрос, ответом на который является данный текст, мы не остаемся в «горизонте» этого вопроса, но вводим в игру наш собственный горизонт. Этот ход мысли приобретает решающее значение у Яусса. Вопрос об исторической традиции, подчеркивает Гадамер, это вопрос «для нас»; но это «для нас» у Яусса имеет более существенный смысл, чем у Гадамера. Инициатор современной герменевтики делает акцент на традиции, которую должна оправдать современность, современная *рецепция* традиции. Напротив, инициатор «литературной герменевтики» делает акцент на *современности*, от которой решающим образом зависит оправдание и «спасение» традиции в перспективе раскрытия «смыслового потенциала» (Sinnpotential). При этом оба говорят о «диалоге».

Что же все-таки вынудило Яусса в 1960–1970-е годы формулировать свою методологическую позицию, по его же словам, «с опорой на Гадамера против Гадамера»?² Ответ на этот вопрос особенно отчетливо выявляется при сопоставлении отношения обоих гуманитарных эпистемологов к понятию «классического».

¹ См.: Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. – М.: Наука, 1980. – С. 338–352; Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 434–445.

² Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. – Frankfurt a.Main, 1977.

По Гадамеру, «классическое» (das Klassische), будь то философия или литература, не нуждается в такой мере в рецептивно-коммуникативном «слиянии горизонтов» прошлого и современности, как нуждается в этом неклассическое наследие. Не столько реципиент (читатель, зритель, слушатель, интерпретатор) должен, чтобы *понимать*, учитывать и преодолевать «временное отстояние», сколько сам классический текст осуществляет это как бы самим фактом своего существования и функционирования в истории культуры. Опираясь на Гегеля и его понятие «классического искусства» (в «Эстетике»), Гадамер утверждает: «...классическое есть то, что сохраняется, *потому что* (курсив в тексте. – В.М.) оно само себя означает и само себя истолковывает (sich selbst bedeutet und sich selbst deutet)»¹. Иначе говоря, классический текст в себе самом уже заключает «смысловой потенциал» всех возможных будущих прочтений и толкований.

Но тогда, на взгляд Яусса, «реципирующее сознание» (rezipierende Bewusstsein) сводится к более или менее пассивному восприятию произведения («айстетис») и лишается активной, коммуникативной функции, исходящей от современного «*другого*» в диалоге с традицией. А раз так, то это значит, что Гадамер в своем понимании «классического» отклоняется от им же самим обоснованного диалогического принципа, утверждающего сущностное «напряжение» (Spannungsverhältnis) между текстом традиции и его рецепцией в настоящем (Gegenwart).

Причину такого отклонения Яусс видит в некритически воспринятом у Гегеля понятии классического, которое у великого идеалиста ограничено представлением о «мимесисе», характерном для так называемого веймарского классицизма с его гуманистической стилизацией Античности и под Античность. В основе такого понимания классического – идея анамнесиса («припоминания») – платоновская и платонизирующая «схема».

Но эта схема и понятие классического, которому она служит основанием, не адекватны ни эпохе Средневековья (Яусс, кстати сказать, по исходной специализации – медиевист), ни современно-

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 343.

сти (Modernität). Обращенная вспять классицистическая модель «классического», таким образом, не отвечает и не может отвечать на новые вопросы, вопросы современности и современного искусства; отсюда у Гадамера гипостазирование классической традиции и традиции вообще, что как раз мешает разглядеть вечную новизну самой классики.

По Яуссу, «действенная история» – это на самом деле всегда «диалог», или «напряженное отношение» между современностью и прошлым, между «древними» и «новыми», а не только «узнавание» прошлого в современном и современного в прошлом. «Если классическое, по Гадамеру, само должно постоянно преодолевать историческую дистанцию, то это приводит к гипостазированию традиции, иначе говоря, мешает увидеть, что классическое искусство в свое время не было классическим, а, напротив, открывало некогда новые способы видения, предопределяло новый опыт. <...> Там, где, как в “Истине и методе” Гадамера, понимание (аналогично “событию бытия” у Хайдеггера) трактуется как “включенность в событие наследия”, в котором прошлое и настоящее постоянно опосредуют друг друга, – там “продуктивный момент понимания” неизбежно оказывается исключенным»¹.

Гадамер возразил Яуссу, что характерно, не сразу, а уже в 1980-е годы, когда революционный общественный, литературный и научный напор и «драйв» 1960-х годов сошли на нет и уступили место тяжелой социальной атмосфере разочарования и вместе с тем отрезвления. Основное возражение Гадамера в ответ на критику Яусса гласит: критика «объективизма», осуществленная в «Истине и методе» в порядке деструкции идеализаций XIX в., как «историческое сознание», «эстетическое сознание», «эстетика гения» и т.п., не гарантирует того, что, если мы перенесем, как это сделал Яусс, акцент на рецепцию и реципиента, на современность и современное восприятие традиции, то мы тем самым «иммунизиру-

¹ Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // НЛЮ. – М., 1995. – № 12. – С. 68.

ем» себя от всего того, от чего мы отталкиваемся, а именно от идеализма и субъективизма¹.

Гадамер, по-видимому, хочет сказать, что проект рецептивной эстетики, при всей своей относительной продуктивности и новизне, имплицитно, как свою изнанку, деструктивный потенциал самоутверждения интерпретатора перед лицом традиции. Возможна произвольная эстетизация и читателя, и интерпретатора, и произведения, *обращение «эстетики гения» и эстетического сознания*. Проницательность этой критики на критику сегодня очевидна: уже в ситуации постмодерна последних десятилетий прошлого века и еще больше в новом столетии совершенно оправданная критика объективизма обернулась утратой объективных критериев и границ интерпретации, так что почтенное слово «интерпретация» оказалось едва ли не синонимом субъективного произвола, самоутверждения интерпретатора *за счет произведения*².

Если сегодня, в ситуации радикального краха и погрома образования и самой идеи *humaniora*, спор Яусса и Гадамера оценивать с точки зрения *такого* результата, то придется признать, что проект «рецепции» в герменевтических дисциплинах и в гуманитарной эпистемологии не только утратил перспективу, но и потерпел некое внутреннее сокрушительное поражение в условиях варваризующейся современности. И все же, мне кажется, такой вывод был бы поверхностным. На самом деле невозможно ни простое возвращение к так называемому классическому наследию, ни произвольная модернизация, ни просто отказ от традиции ради «нового». Принцип рецепции, опирающийся на новое понимание истории и традиции, позволяет по-новому ориентироваться как в прошлом, так и в современном контексте, не жертвуя истиной ради той или иной односторонности.

¹ См.: Gadamer H.-G. Frühromantik, Hermeneutik, Dekonstruktivismus (1987) // Ders. Gesammelte Werke. – Tübingen, 1995. – Bd 10. – S. 135.

² См. об этом, в частности: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 11.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2016 № 1 (76)

Ответственный редактор-составитель выпуска –
кандидат философских наук **Левит Светлана Яковлевна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаева
Корректura, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 26/XII – 2015 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,6. Уч.-изд. л. 11,5
Тираж 250 экз. Заказ № 158

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел. / факс (499) 120-45-14
E-mail: inion@bk.ru
Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

