

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вспомогательная Культурология

1 (84)
2018

МОСКВА
2018

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,
О.В. Кулешова – кандидат филологических наук, зам. председателя,
Г.В. Хлебников – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

О.В. Кулешова – кандидат филологических наук, главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* – кандидат
философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *Т.А. Фетисова*

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

Редактор – кандидат философских наук *И.И. Ремезова*

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: О.В. Кулешова, гл. ред., и др. – М., 2018. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2018. – № 1 (84); Отв. ред.-сост. вып. С.Я. Левит. – 246 с.

В статьях издания рассматриваются теоретические проблемы культурологии, история идей, новоевропейская генеалогия моралей, феномен синестезии в японской культуре, философские течения в русской поэзии, а также проблема древних цивилизаций в глобальном мире, антропология искусства.

В переводе фрагмента книги М. Анри «Я есмь истина. К философии христианства» (1996) рассматривается форма истины, которая описывает сферу христианства.

The articles in the issue consider many important aspects of culture: such as culturological theoretical studies, history of ideas, modern genealogy of morals, the phenomenon of synesthesia in Japanese culture, philosophical movements in Russian poetry and the problem of ancient civilizations in the global world, the anthropology of art et cetera.

ББК 71.0

Содержание

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

<i>В.И. Мильдон.</i> Универсальный закон культуры	5
<i>А.А. Асоян.</i> Древние цивилизации в глобальном мире. Египет и Греция	26

ИСТОРИЯ ИДЕЙ

<i>Ю.А. Асоян.</i> Новоевропейская генеалогия морали в концепции А. Макинтайра	55
<i>Ю.А. Асоян.</i> Проект генеалогии: От «генеалогии морали» Ницше к «генеалогии этики» Фуко	71

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

<i>В.И. Мильдон.</i> Морфологизм или формализм?	92
<i>Н.К. Бонецкая.</i> Весеннее полнолуние: «Апокрифы» Д. Мережковского и М. Булгакова	101
<i>Е.Л. Скворцова.</i> Японская культура: Синестезийный характер	123

МАГИЯ СЛОВА

<i>С.Я. Левит.</i> Поэтика Жуковского	141
<i>Анатолий Якобсон.</i> О поэзии гармонической и трагической. Публикация и комментарий С.Я. Левит	171

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>М. Анри. Я есмь истина. К философии христианства.</i>	
Перевод Г.В. Вдовиной	196

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>О.А. Кривцун. Искусство классическое и искусство неклассическое</i>	218
<i>О.А. Кривцун. Антропология искусства</i>	230
<i>Г.С. Померанц. Полнота бытия</i>	242

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

В.И. Мильдон

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЗАКОН КУЛЬТУРЫ

*Все́му, что зри́м, прообраз есть, основа есть вне нас,
Она бессмертна, а умрет лишь то, что видит глаз...
Д. Руми*

Аннотация. Развитие культуры рассматривается как имеющее направление – от первоначального химизма жизни до появления человека. Будучи порождением природы, он не принадлежит ей целиком и противится ее полной власти. Создание культуры – результат этого сопротивления.

Современное состояние гуманитарных наук – эволюционной биологии, философской антропологии, аналитической психологии, психиатрии – свидетельствует о том, что культура как отличительный признак человека, нового биологического типа, развивается в направлении его индивидуализации, выражающей проективную универсальность каждой личности.

Ключевые слова: органическое; универсальный закон; культура; индивидуализация; Европа; биология; направление; Россия.

Abstract. The author supposes that the development of culture has its own direction – from the original chemism of life to the appearance of man. Being the product of nature he does not belong entirely to her and opposes her full power. The creation of culture is the result of this resistance.

The current state of the humanities (evolutionary biology, philosophical anthropology, analytical psychology, psychiatry) evidences that culture

as a distinctive feature of a person, a new biology type, develops in the direction of his individualization that expresses projective universality of every person.

Keywords: organic; universal law; culture; individualization; Europe; biology; direction; Russia.

Феномен культуры рассматривается в статье как вневременный: пластика древнего Египта «синхронна» Микеланджело и Генри Муру, разница лишь стилистическая.

Культура **актуальна и будущему, и прошлому**. Невозможен эстетический эксперимент, как воспринял бы античный грек, современник Софокла, симфонизм Бетховена. Но можно экспериментировать на себе: уживутся ли в нынешнем эстетическом восприятии античная трагедия V в. до н.э. и симфонизм О. Мессиана. Сошлюсь на собственный опыт: не только уживаются, но для меня они **мои** не потому, что я хочу защитить эту теорию.

Зависимость обратная: как раз потому, что я воспринимаю названные образцы своими, я пришел к мысли о современности культуры вне исторических, расовых, национальных и государственных (политических) границ. Эта современность – единственное условие универсальности культуры, объясняемое – мой главный довод – непрерывностью движения в некоем направлении без цели.

Именно это с давних пор утверждала биологическая наука. Аристотель писал: «Природа переходит так **постепенно** от предметов бездушных к животным, что в этой **непрерывности** остаются незаметными и границы... После рода предметов бездушных первым следует род растений. <...> Переход от них к животным **непрерывен**...» (1, с. 301–302).

После трудов Ж.Б. Ламарка, Э. Жоффруа Сент-Илера и Ч. Дарвина это представление уже не встречает основательных возражений. В частности, опровергнута гипотеза катастрофизма Ш. Кювье*, считавшего: в результате геологических переворотов погибли многие формы живого, обитавшие прежде, и **всякий раз прерванная жизнь начиналась снова**. Вот почему «исчезнувшие виды не суть разновидности

* Под стать этой гипотезе «катастрофическая» теория культуры О. Шпенглера о замкнутых культурных типах с ограниченным сроком существования.

ность живущих видов» (10, с. 143). (Жирный курсив в цитатах здесь и далее мой. – В. М.)

Жоффруа исходил из противоположного взгляда: «Углубленное изучение показывает, что существует своего рода *общий план*, который можно проследить *на... протяжении всего ряда животных*» (6, с. 321).

Подтверждение «общему плану» Жоффруа нашел, по его признанию, в законе *всемирного* тяготения Ньютона (6, с. 516): «...Я пришел к *учению о единстве* в физике и межпланетной астрономии. <...> Теория “притяжения своего своим” предлагает более широкую концепцию, нежели теория притяжения. Она включает в себя теорию Ньютона как *частный случай ее приложения к астрономии*; то же относится к учению о *молекулярном притяжении в химии...*» (6, с. 522).

«Астрономия» и «химия» в суждении Жоффруа появились не случайно, хотя, как это бывает, автор не предвидел последствий своей мысли. Один из современных космологов, исходя из наблюдений над веществом в мировых просторах, заметил: «*Вся история науки была постепенным осознанием того, что события не происходят произвольным образом, а отражают определенный скрытый порядок...*» (27, с. 172).

Идея «порядка» неоднократно подтверждалась.

В 1820 г. ее высказал Ж.Б. Ламарк в «Аналитической системе положительных знаний человека»:

«...Природа могла создать все существующие тела лишь постепенно и поэтому вынуждена была следовать *постоянному порядку...*» (11, с. 407). А в «Естественной истории беспозвоночных животных» (1815), рассуждая о плане «действий природы при создании животных», определил этот план как «непрерывное усложнение организации у различных известных нам животных» (11, с. 113).

«...В 1864 г. А.М. Бутлеров открыл реакцию синтеза углеводов из формальдегида. Вскоре *химики* научились получать и многие другие *органические вещества из неорганических*. Стало ясно, что *между живой и неживой материей* на химическом уровне *нет непреодолимых граней** <...> что жизнь могла появиться постепенно в резуль-

* В сущности, повторение мысли Аристотеля: «В этой *непрерывности* остаются незаметными и границы».

тате долгой *химической эволюции* <...> что жизнь действительно возникла естественным путем из неживой материи» (13, с. 49, 494. Курсив автора).

За 600 лет до Ламарка и Бутлерова похожую догадку высказал персидский поэт Д. Руми:

А как же мы и наша суть? Едва лишь в мир придем,
По лестнице метаморфоз свершаем наш подъем**.
Ты из эфира камнем стал, ты стал травой потом,
Потом животным – тайна тайн в чередованье том!
И вот теперь ты человек... (8, с. 182).

Поэт, говоря метафорически, догадался о постоянном порядке и непрерывном усложнении материала природы и о возможности получения органических веществ из неорганических, хотя выяснилось это лишь после открытий Ламарка и Бутлерова.

Ну а наблюдение Юнга?

«...Есть ли... смысл в поисках определенного исторического первоначала в определенном месте и в определенное время, если это начало обнаружило себя как ***безусловное первоначало?***» (30, с. 27).

Эту часть книги «Душа и миф» – «Введение в сущность мифологии» – Юнг написал вместе с венгерским мифологом К. Кереньи, цитирую его слова:

«Он [Юнг. – В. М.] находит в четверице свойство того “центра” целостности человека, который он рассматривает как ***результат индивидуации*** и называет “самостью”. <...> Из-за возможных вариаций чисел он отвергает идею четырех небесных четвертей, но с необходимыми оговорками допускает существование космического происхождения совсем иного рода: по его словам, он видит странный *lusus naturae** в том, что основным химическим составляющим физического организма является углерод, который обладает валентностью четыре. Более того, продолжает он, алмаз – в восточных текстах символ законченной индивидуации...– представляет собой, как мы знаем,

** В этих словах предугадана будущая теория Ламарка о лестнице живых существ – от инфузорий до млекопитающих.

**Lusus naturae* – игра, шутка природы*

*Отклонение от нормального типа – лат.

кристаллизованный углерод. Если это нечто большее, чем просто “шутка природы”, то, как подчеркивал Юнг, поскольку феномен четверицы является не просто изобретением сознательного разума, но “спонтанным продуктом объективной души”, **фундаментальная тема мифологии может быть понята только в соотношении с неорганическим в человеке**» (30, с. 29–30).

Мало поводов предполагать, что Юнг и Кереньи были знакомы с открытием Бутлерова. Подобное совпадение вместе с поэтическими интуициями свидетельствует о «скрытом порядке» С. Хокинга, «общем плане» Жоффруа, «лестнице метаморфоз» Руми и, конечно, «лестнице» Ламарка, открытие которой современный ученый сравнил с революцией, «произведенной Коперником в астрономии» (2, с. 392).

Если так, то «порядок», «план», «лестница» подтверждают наличие **направления**: от неорганического к органическому и к человеку. По этой единственной (отбросив незначительные оговорки) причине непрерывно и развитие культуры, тоже имеющее направление и тоже не зависящее – по своему содержанию – ни от времени, ни от географического места, ни от расы, коль скоро вписывается в представление о едином плане и порядке.

Об этих «плане и порядке» Дарвин заметил:

«Истинное сродство органических существ, в отличие от их сходств, вызываемых одинаковыми приспособлениями, обязано... наследственности и **единству происхождения**» (4, с. 559–560).

Общеприродная закономерность выразилась и в духовной деятельности человека, свойственной его природе и отличающей его от остальных обитателей Вселенной:

«...В так называемых Книгах Гермеса о священных именах говорится, что энергию, связанную с вращением солнца, египтяне называют Гором, а эллины – Аполлоном; энергию же, связанную с ветром, одни называют Осирисом, другие – Сараписом, третьи по-египетски – Софис. А Софис означает “беременность” (кизис) или “быть беременной” (кизйн). Поэтому вследствие ошибки в словах по-гречески Псом (кион) называется то созвездие, которое считают уделом Исиды. Итак, менее всего стоит препираться из-за имен; однако я скорее уступлю египтянам имя Сараписа, чем Осириса, ибо первое из них – чужеземное, второе – греческое, и я считаю, что **оба они принадлежат одному богу и одной энергии**» (19, с. 71).

Одна энергия и единство происхождения – принципы культуры, восходящей, если пропустить все промежуточные фазы, к праначалу самой жизни, которое современные эволюционисты именуют LUCA (Last Universal Common Ancestor – последний универсальный *общий предок*).

Не исключено, М. Фичино, один из флорентийских неоплатоников XV в., высказал родственную мысль, и не обязательно под влиянием Плутарха:

«...Над всем множеством сложных вещей должно находиться *простое по природе Единое...*» (23, с. 211).

Сотрудник Фичино по Флорентийской академии, Пико делла Мирандола, утверждал: «...*Человек есть посредник* между всеми созданиями, близкий к высшим и господин над низшими, истолкователь природы в силу проникательности ума, ясности мышления и пытливости интеллекта, *промежуток между неизменной вечностью и текущим временем...*» (18, с. 248).

Человек потому посредничает, что содержит не только предшествующие материальные формы, как о том писал Дарвин, но и «одну энергию» Плутарха, «единое» Фичино и «общего предка» современных биологов-эволюционистов:

«Вопрос о происхождении жизни по природе своей *не может быть только биологическим*, поскольку до того, как возникла жизнь... существовала *“предбиологическая” химия*, которая должна рассматриваться с точек зрения химии, геохимии и геофизики» (9, с. 395–396).

Ученый прав: это вопрос не только биологический, но, прибавлю, *общегуманитарный*, и, ответив на него, получим ответ о направлении культуры, восходящей к универсальному общему предку, которым (как частный случай) объясним уже аксиоматическое родство сюжетных схем известных ныне мифологий: «...Мы встречаем одни и те же мифические и сказочные мотивы во всех углах земного пространства, так что негр южноамериканских штатов воспроизводит в своих сновидениях мотивы греческой мифологии, а торговый ученик из швейцарцев повторяет в своем психозе видение египетского гностика» (31, с. 666).

И не только «мифические мотивы», но и знаки. Одна из учениц Юнга открыла универсальность графической символики, распростра-

ненной по всей земле, в частности, символики круга в искусстве Востока и – независимо от Востока – в христианском искусстве (розетки над входом в готические соборы и в окнах; нимбы святых). Находят круг в наскальных изображениях неолита (еще до изобретения колеса) (24, с. 313–314).

В параллель один пример: «Включая... эти цвета, я вновь произвел наблюдения, чтобы... сравнить, будут ли части изображения, занимаемые цветами, пропорциональными струне, разделенной так, чтобы каждая ступень отвечала октаве?» (16, с. 216).

Речь идет о явлении, которое спустя столетия А.Н. Скрябин называл «цветомузыкой». Я не нашел подтверждений интереса композитора к сочинениям Ньютона и предполагаю, что идея пришла на ум Скрябину без английской подсказки.

Свидетельством справедливости вышеприведенных суждений считаю книгу П. Дейссена «Веданта и Платон в свете Кантовой философии» (см.: 5). Немецкий философ открыл совпадающие интеллектуальные мотивы в трех независимых традициях: Древней Индии, Греции и Германии, хотя европейцы тех времен не были знакомы с Ведантой.

И еще: «Для Фичино Платон одновременно и “Моисей, говорящий на аттическом греческом языке”, и наследник мудрости Орфея, Гермеса Трисмегиста, Зороастра и мудрецов Древнего Египта» (17, с. 161).

Следовательно: человечество едино по происхождению (универсальный предок) и направлению развития до усложнения исходной организации, иначе необъяснимы названные совпадения, поэтому разницу расовую и национальную можно отнести к разнице «физиологических стилей», не затрагивающей фундаментального родства (единства).

Гёте в разговоре с Эккерманом (запись от 31 января 1827 г.) высказал теперь широко известную мысль: «Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» (29, с. 211).

В письме к С. Буассере (от 12 октября 1827 г.) он пояснил: «...То, что я именую всемирной литературой, возникает по преимуществу тогда, когда отличительные признаки одной нации будут выравнены

через посредство ознакомления их с другими народами и суждения о них» (цит. по: 14, с. 668).

О том же в письме к Т. Карлейлю (от 8 августа 1828 г.): «Очевидно, что устремления лучших поэтов и писателей всех наций <...> направлены ко всеобщечеловеческому. **Во всем особенном**, историческом, мифологическом, сказочном <...> все больше **будет просвечивать это всеобщее**» (цит. по: там же).

Сегодня всемирную литературу можно рассматривать одним из свидетельств движения к всеобщему, и с этого пути человечество не свернет, что бы ни произошло: мировая литература не может вернуться в состояние региональной, провинциальной. Разумеется, остановок и задержек на этом пути не избежать, и многое в отношениях между людьми, народами, правительствами сохраняет прежнее, «довсеобщее», а то и попросту архаическое значение. Что из этого? Направление культуры определено: «Во всем особенном все больше будет просвечивать всеобщее».

В связи с этим не случайна реакция Гёте на события 1830 г. во Франции, по словам поверенного его мыслей:

«Вести о вспыхнувшей Июльской революции сегодня дошли до Веймара и всех привели в волнение. После полудня я пошел к Гёте.

– Итак, – крикнул он, завидев меня, – что вы думаете о великом свершении? Вулкан извергается, все кругом объято пламенем. Это вам уже не заседание при закрытых дверях!

– Страшное дело, – сказал я. – Но чего еще можно было ждать при сложившихся обстоятельствах и при таком составе министров; это не могло не кончиться изгнанием королевской семьи.

– Мы с вами, кажется, не поняли друг друга, мой милый, – отвечал Гёте. – Я вовсе не об этих людях говорю, **меня совсем не они занимают**. Я имею в виду пламя, вырвавшееся из стен академии, т.е. необыкновенно важный для науки спор между *Кювье* и *Жоффруа де Сент-Илером*!

Заявление Гёте было для меня столь неожиданным, что я растерялся, не знал, что сказать, и на несколько минут утратил способность мыслить.

– Это дело первостепенной важности, – продолжал Гёте, – вы себе и представить не можете, какие чувства я испытал, узнав о заседании от девятнадцатого июля. В Жоффруа де Сент-Илере мы отныне и

на долгие времена имеем могучего союзника. И еще я понял, с каким страстным интересом относится к этому спору французский ученый мир, если, несмотря на грозные политические события, заседание девятнадцатого июля состоялось при переполненном зале. Но самое лучшее, что метод синтезированного рассмотрения природы, введенный Жоффруа во Франции, теперь более пересмотру не подлежит. <...> **Отныне и во Франции дух, подчинив себе материю, станет господствовать при исследовании природы.** Французам откроются великие принципы творения, они заглянут в таинственную мастерскую господ. Да и что, собственно, стоит все общение с природой, если, идя аналитическим путем, мы имеем дело лишь с ее отдельными, материальными частями и не чувствуем веяния того духа, который каждой из этих частей предугадывает ее путь и любое отклонение от него приостанавливает или поощряет силою **внутреннего закона**» (29, с. 609–610. Курсив автора).

Внутренний закон и состоит в том, что культура движется в некоем направлении, не имеющем цели, и я называю его **индивидуализацией человеческого типа** вследствие исторически расширяющихся условий (экономических, технических, социальных и политических), благоприятствующих **каждому** выяснить, кто он таков, каково его **личное** назначение во Вселенной. «Отныне... дух, подчинив себе материю, станет господствовать при исследовании природы» – то самое усложнение, о котором писал Ламарк. Индивидуализация – всеобщее культуры, а ее всеобщее – «универсальный человек» в качестве гуманитарного идеала. Пользуюсь понятием флорентийских неоплатоников XV века, синонимичным понятию «ренессансная личность», предполагающим того, кто наделен самыми разнообразными способностями, объем которых бесконечно растет по мере удаления от последнего универсального предка в направлении к антропологической универсалии.

Подобное развитие предвидел упоминавшийся Ж.Б. Ламарк. Появление человека на восходящей «лестнице» привело к идее бесконечного усложнения:

«...У человека... число и разнообразие *представлений*, доступных индивидуумам его вида, образует огромную лестницу, причем **высшая ступень ее не может быть определена...**» (11, с. 526), поскольку названное усложнение не имеет пределов.

История нового для мировых пространств материи человеческого типа есть история постоянного преодоления им всемирной материальности; постоянного, хотя и не прямолинейного, расширения представлений о себе самом как существе, содержание которого не может быть определено окончательно.

Антропологической формой всемирной материальности является коллективизм, ослабляющий значение любого индивидуального действия и самой индивидуальности. Коллективизмом наших дней является массовая культура во всех ее разновидностях.

Она существовала всегда, но теперешние средства ее распространения прежде не имели аналогов. Х. Ортега-и-Гассет назвал такое положение «восстанием масс», указав на один из существенных признаков современной эпохи. Германский мыслитель использовал еще более резкое понятие «реколлективизации» – возвращения человечества к психологии и практике архаического коллективизма: «Реколлективизация, которая была такой заметной чертой Средних веков по сравнению с античностью, в большей мере представляет собой социологическую, чем теологическую проблему. <...> Мы говорим о проблеме масс, которая, вследствие христианизации отсталых народов Европы, привела к реколлективизации, очень сильно контрастирующей с **высоким уровнем индивидуального сознания, достигнутого культурным человеком античности**. Также и сегодня, когда в историю вступают погранные массы и азиатские народы, **неизбежно возникает временное понижение уровня сознания и индивидуальной культуры** в сравнении с отдельным индивидом как... продуктом западной цивилизации, начиная с эпохи Возрождения. <...> **Это психологически реакционное объединение в массу современных людей** совпадает с другим социологическим явлением, а именно, со вступлением в историю новых первичных расовых групп. То есть мы не должны смешивать примитивное коллективное состояние вступающих теперь в историю азиатских масс с явлением реколлективизации, когда неисчислимые миллионы высокоиндивидуализированных и чрезмерно специализированных городских жителей регрессируют в массовый коллектив... Смешение прогрессивных и регрессивных направлений развития является одной из сложностей современного коллектива и психологии культуры» (15, с. 391–392).

«Объединение в массу» – одна из черт XX столетия. С этим связано развитие массовой культуры как результата столь же невиданного развития технических достижений, способствующих распространению упрощенных культурных образцов, приспособленных к интересам массового человека. Именно массовой культуре обязаны такие явления минувшего столетия, как идеология и реклама.

Никогда идеология не играла такой роли в жизни людей, не оказывала такого воздействия на массовое поведение. Эта роль совпала по времени с развитием рекламы, ибо идеология есть ее разновидность. Одна распространяет сведения о разнообразных товарах, другая – жестко ограниченный набор идей. Отличие состоит лишь в том, что при всей навязчивости рекламе не свойственно физическое насилие, как идеологии. Но и та и другая обращаются не к отдельному лицу, а к человеку массы, ориентируются на упрощение культуры, поскольку не учитывают индивидуальных интересов. Из-за этого идеократические режимы придают значение воспитанию, а не образованию, которое предполагает выработку каждым человеком собственного взгляда на мир – мировоззрения. Воспитание же основано на унифицированном стандарте, требующем однотипного поведения (и мышления) от разных людей. Поэтому обеспечивается оно только средствами насилия.

Наиболее чуткие умы XIX в. предвидели последствия подобного развития: массовое упрощение человеческого типа, понижение требований к человеку. В ответ раздался призыв: «Человек есть то, что надо преодолеть!» В нем читается обеспокоенность Ф. Ницше «массовизацией» жизни, ослаблением роли индивидуального существования.

Спору нет: человек массовой культуры должен быть преодолен. Индивидуализация рассматривается самым надежным средством сопротивляться «восстанию масс», и чем интенсивнее происходит развитие массовой культуры, тем больший отпор оно встречает; тем отчетливее осознается необходимость индивидуализации, в ином случае начнется нисхождение по упомянутой лестнице, упрощение эмоциональных и умственных реакций.

Не человек массы, но человек-индивид способен выстоять против стихии органической жизни, *массовой* по своей природе, не знающей ничего индивидуального и потому враждебной человеку, хотя он сам – ее производное. Таково извечное противоречие его существования.

Сегодняшнее состояние общества нуждается в ответе на вопрос: возможна ли социальная система, заинтересованная в индивидуализации? Если признать справедливыми приведенные соображения, то да, ибо в этом направлении движется развитие культуры и человеческого типа – *уникальной разновидности всемирной органической жизни*. Поэтому в сжатом виде можно определить задачу, которую предстоит решать человеку: осознать себя как индивида, вырваться из массива неразличимого коллективизма (и не только первоначального, архаического, но и современного, «повторного», «реколлективного»), осознавая связи с ним: в первобытном коллективе зарождалось теперешнее индивидуальное сознание; современный же коллектив – наша среда, и по этой причине нам должно сопротивляться с удвоенной силой.

«...Легко может быть, что среди запущенных функций скрыты индивидуальные ценности, неизмеримо высшие, которые если для коллектива и не имеют большого значения, то для индивидуальной жизни являются драгоценнейшим кладом... доставляющим единичному человеку чрезвычайную интенсивность и красоту жизни, чего он тщетно искал бы в функциях коллективных. Дифференцированная функция дает ему, правда, возможность коллективного существования, но удовлетворения и счастья жизни она ему не дает, потому что они достигаются лишь раскрытием индивидуальных психических богатств. И часто отсутствие последних ощущается в глубинах души как недочет; а недосыгаемость этих богатств порождает внутренний разлад...» (31, с. 146–147).

Названа одна из причин современных психических заболеваний: невозможность реализации человеком собственных (индивидуальных) возможностей, которые безграничны – необходимое условие антропологической универсализации.

По этому поводу М. Фуко заметил:

«Болезнь – это процесс, в ходе которого разрушается нить эволюции, уничтожающий сперва в своих наиболее мягких формах самые недавние структуры и затрагивающий затем... *наиболее архаичные уровни*. <...> Болезнь не противостоящая природе сущность, она и есть *природа, но в своем обратном развитии*...» (25, с. 93–94).

Следовательно, некоторые виды психических болезней возвращают человека к пройденным фазам эволюции; болезнь – не отклонение от здоровья, а здоровье, каким оно было в архаическую эпоху; ар-

хаическое сознание в условиях современности, не желающее эту современность признавать и невольно для него самого уходящее от нее в болезнь.

Ибо не только наша физическая природа содержит черты, свойственные нашим далеким животным прародителям (о чем после Ламарка, Жоффруа и Дарвина уже не спорят), но и душевная природа вмещает психический опыт наших предков в человечестве, так что каждый индивид заключает в себе едва ли не все, что было пережито и передумано за всю историю – отсюда сны негра, аналогичные сюжетам греческой мифологии, и повторение психозом швейцарского ученика видений египетского гностика.

Почему речь зашла о современных психических заболеваниях? Ведь такого рода состояния имеют очень давнюю этиологию. Потому что сегодня давление на индивидуальное сознание выросло во много раз, сравнительно с прошлым, из-за появления не виданных прежде технических средств распространения массовой (коллективистской) культуры.

«Против этого есть лишь одно средство: внутренняя консолидация индивида, которому в противном случае угрожает неизбежное оглушение и растворение в массовой психе. Ближайшее прошлое со всей возможной ясностью продемонстрировало нам, что это означало бы; причем ни одна из религий не смогла послужить защитой, а такой организующий фактор, как *государство, оказался самым эффективным средством для выпуска людей массы*. В подобных условиях единственное, что может помочь – *иммунизация индивида против токсина массовой психологии*. <...> Данный процесс призван создать противовес прогрессирующей дихотомии и психической диссоциации коллективного человека» (32, с. 177).

Культура способна выступить в качестве такого противовеса, ибо апеллирует к индивидуальности, поощряет ее и является единственным средством противостояния коллективизму как архаическому наследию.

Нынешнее состояние культуры обесценивает давно установившиеся понятия «запад» и «восток», сохраняющие всего-навсего политико-идеологический смысл. Правда, культура не имеет отношения к политике, хотя и зависит от нее. Однако оба вида деятельности подчиняются разным силам: политика – временным и переменчивым;

культура – вечным и неизменным. И если творец культуры должен учитывать политические условия, то лишь в той степени (повторяю вслед за Чеховым), в какой следует защищать культуру от вторжения политики.

Но сегодня и политика (отбрасываю оговорки ради заострения мысли) вступила на путь индивидуализации и по этой причине становится явлением культуры, по крайней мере, в той степени, какой никогда не знала за всю предыдущую историю. О былом положении политики как волеизъявлении государства О. Шпенглер заметил: «Первоначальная государственная идея связана с понятием *единоличного правления*, очевидность чего восходит еще к истокам *животного царства*» (28, с. 475).

Похожую мысль высказал швейцарский эллинист:

«Фигура Гермеса, лукавого и хитрого плута в кругу олимпийских богов, особенно неоднозначна; в то же время как раз его имя относительно легко поддается истолкованию, подводя тем самым к первооснове; herma имело значение “нагромождения камней”, искусственно сооруженный знак как первичная форма разметки территории. Всякий, кто проходил мимо, должен был положить в кучу еще один камень, таким образом *давая знать о своем присутствии. Это позволяло обозначать участки, определяя их границы. Другой формой установления границ участков, сложившейся еще в животном мире*, было произведение впечатления демонстрацией фаллоса, который впоследствии заменяется соответствующими символами – поставленными вертикально камнями или столбами» (3, с. 260).

Развивая эту демаркационную логику, можно сказать, что и установление границ между государствами восходит к истокам животного царства; и войны с целью изменить эти границы коренятся в животных инстинктах. Вот почему ослабить влияние зоологического в обществе: форм единоличного правления, жестких государственных границ – значит сделать новый шаг на пути усиления в человеке человеческих черт – продолжить индивидуализацию, следуя природе человека, ибо культура идет в этом направлении, «и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить» (повторяю в сокращении слова Гёте) названное движение. А это значит, что каждому следует позаботиться о собственной индивидуализации, о преодолении в себе архаики коллективизма, доставшегося с незапамятных времен.

В 1935 г. один из теоретиков культуры писал:

«Ныне мы живем в чрезвычайно **крепко организованной системе отдельных** соперничающих **государств**» (26, с. 255).

Через несколько десятилетий положение изменилось – возник союз европейских стран, и хотя противоречия между ними никуда не делись, они, можно надеяться, утратили характер, способный довести до вооруженного конфликта и возвращения к истокам животного царства. Вдобавок каждое из государств уже не выглядит крепко организованным, о чем свидетельствуют два референдума 2014 г. в Шотландии (сентябрь) и Каталонии (ноябрь). Пусть на сей раз обе территории остались в составе своих государств. Сам факт свидетельствует, что политическая жесткость, долгое время определявшая структуру и границы каждого государства, теряет абсолютный характер (без какого-либо применения силы с той и с другой стороны), и центральная власть вынужденно разрешила референдумы как волеизъявление части населения – возможно, прототип будущей политической индивидуализации. Именно так можно рассматривать недавний выход Англии из Европейского союза в результате общенародного голосования в июне 2016 г., ибо ЕС представляет сообщество, фундаментом которого является единство, признающее политическую индивидуальность каждого члена – первоочередное, я полагаю, условие любого жизнеспособного единства.

Кажется, такое положение предвидел американский антрополог:

«Чем лучше мы понимаем и чем более полно изучаем и **осмысливаем отношение между культурой и политической властью**, тем более отчетлив становится вывод... сила должна <...> быть сосредоточена в незаинтересованных руках некоей контролирующей инстанции. Культура как образ жизни, как определенный национальный тип занятий, как вкусы и интересы не может быть навязана, контролироваться или вводиться законодательным путем. Культуре должны быть даны наилучшие возможности для развития и для плодотворного взаимодействия с другими культурами, но она должна поддерживать собственное равновесие и самостоятельно **развиваться в условиях полной культурной автономии**» (12, с. 175).

Знал или нет сам автор, но он повторил мнение немецкого философа, высказанное на лекциях в Йенском университете летом 1794 г.:

«...Сам человек есть цель, он должен сам определять себя и *никогда не позволять определять себя посредством чего-нибудь постоянного...*» (22, с. 62–63).

Для этого, добавляю, нужна полная культурная автономия, невозможная в «крепко организованной системе отдельных соперничающих государств». Поэтому, продолжает Фихте, «жизнь в государстве не принадлежит к абсолютным целям человека <...>, но она есть *средство... для основания совершенного общества*. Государство, как и все человеческие установления, являющиеся только средством, стремится к своему собственному уничтожению: *цель всякого правительства – сделать правительство излишним*» (22, с. 75–76. Курсив автора).

Философ добавляет: правда, сейчас не время для этого, да и наступит ли оно, неизвестно, «речь идет... не о применении в жизни, но об *исправлении умозрительного положения...*» (22, с. 76).

Но с такого исправления начинаются применения в жизни.

В связи с этим приведу замечание Э. Нойманна, сославшегося на французского египтолога А. Морэ: «Он говорит об “эволюции общества от единоутробной системы, в которой каждая женщина клана считает себя оплодотворенной тотемом, к отцовской системе, в которой подлинным отцом является муж”, и с этим развитием он связывает переход от клана к семье и *от власти общины к главенству индивиды*» (15, с. 263).

Сегодня этот переход наблюдается не только в отношениях между людьми, но, повторю, между государствами, ибо это *универсальный закон культуры*, ее направление. Как раз об этом писал П. Тейяр де Шарден: «Не исключено, что по своим индивидуальным способностям и проницательности наш мозг достиг своих *органических* пределов. Но развитие отнюдь не останавливается. От Запада до Востока эволюция отныне занята в другом месте, в более богатой и более сложной области – вместе со всеми сознаниями она создает *дух*. *Вне наций и рас происходит образование единого человечества*» (21, с. 218. Курсив автора) – того, которое химически, физиологически и географически существовало всегда, еще до того, как возникло. Не зря сказано: «Всему, что зрим, прообраз есть...»

Противопоставление Запад – Восток не только лишено сегодня культурного смысла, но об этом давно догадывались проницательные

умы, причем сейчас такой проницательности уже не требуется: те, кто сегодня отстаивает эту противоположность, так и не вышли из архаического, культурно бесперспективного сознания.

Замечание в сторону. К. Ясперс назвал фундаментальные принципы «человеческого»:

«1. Человек – не просто разновидность животного; но человек и не чисто духовное существо, о котором мы ничего не знаем и которое в прежние времена мыслилось как ангел. Скорее, следовало бы сказать, что человек – это нечто единственное *в своем роде*. Отчасти он принадлежит к разряду живых существ, отчасти – к разряду ангелов, но отличается как от тех, так и от других. <...> В проявлениях своего наличного бытия человек может уподобляться животным, а в основах своей природы – Божественному как трансценденции <...> [Напоминает цитированные слова Пико делла Мирандола: “...Человек есть посредник между всеми созданиями <...> промежутки между неизменной вечностью и текущим временем... стоящий немного ниже ангелов”»].

3. Человек – это *открытая возможность*, – он не завершен и не может быть завершен. Поэтому человек всегда *больше того, что он осуществил, и не тождествен тому, что он осуществил*.

4. Человек осуществляет себя в... поступках, мыслях, символах; и он все время восстает... *против того, что было утверждено им же самим*. Перестав стремиться к преодолению фиксированных форм, человек, так сказать, “усредняется” и отходит в сторону от естественных путей “человеческого”» (33, с. 914–915. Курсив автора).

Человек признан уникальной единицей; неповторим, и по этой причине воскресение не его судьба, из чего логически вытекает бессмысленность надежд на земное Царство Божье, на искоренение зла – якобы последствия грехопадения первой человеческой пары. Нет, зло не последствие, а свойство человеческой природы, противоположным полюсом которой является добро, их нескончаемая, непримиримая борьба составляет содержание жизни. Выразителем этого взгляда явилась философия экзистенциализма и, в частности, она содействовала укреплению иного масштаба бытия – индивидуального. Предполагается, что каждое из миллиардов человеческих существ есть особый феномен с неисчерпаемым содержанием, по поводу которого невозможны *окончательные* суждения. В XX в. пришли к мысли: индивид –

открытая, а не замкнутая система и потому не зависит безоговорочно от среды, как полагали Руссо и его последователи в разных странах.

Но если человек *открыт*, никакая истина о нем недостаточна, любое суждение о нем *относительно* – вот почему он в своем кратковременном существовании является *абсолютом*. Хотя эта мысль и не принадлежит XX столетию, оно дало ей слишком много доказательств, и не будет ошибкой признать сделанное утверждение детищем ушедшего века. Правда, следует сейчас же оговориться: еще ждать и ждать, пока названная мысль войдет в плоть и кровь политиков – тех, от кого, кроме самого человека, зависит в немалой степени обыденная жизнь людей. Не исключаю что, эта мысль так и останется чуждой им, однако, при верности предыдущих наблюдений, политикам будет все труднее игнорировать ее.

Возвращаюсь к прерванному «Запад – Восток». Россия – из числа стран незападного мира. Однако ее духовная культура, выросшая благодаря усвоению того, что выработали умы Запада, стала явлением не только западной, но всемирной культуры.

И все же до сих пор актуальны слова В. Зеньковского, сказанные в 1926 г.:

«Пути России и ныне еще не открылись, точнее говоря, не осуществился великий национальный синтез, не выковалось основное внутреннее единство и не закончена напряженнейшая борьба в глубинах народной души... Этим надо объяснить, отчего и отношение к Западу и его культуре продолжало и продолжает разделять русское общество на резко враждующие группы – и даже в наши дни это разделение имеет самый актуальный характер. По-прежнему до наших дней существует западничество и так же остро выступает антизападничество; хотя пройден с 1855 г. огромный период исторической жизни, многое изменилось, усложнилось, а все-таки по-прежнему у одних есть ненасыщенность Западом и молодая влюбленность в него, а у других по-прежнему страстное стремление утвердить свое своеобразие переходит нередко в обличение Запада и резкие обвинения против него. Живучесть и актуальность темы об отношении России к Западу определяется одинаковой неустранимостью двух моментов: с одной стороны, здесь существенна неразрывность связи России с Западом и невозможность духовно и исторически изолировать себя от него, а с другой стороны, существенна бесспорность русского своеобразия, правда в

искании своего собственного пути. Ни отделить Россию от Запада, ни просто включить ее в систему западной культуры и истории одинаково не удастся. Частичные, предварительные синтезы намечались не раз – упомянем о Достоевском и Влад. Соловьёве, – но, видимо, не готова к этому ни историческая почва, ни внутреннее состояние русского духа...» (7, с. 63. Курсив автора).

Просится риторический вопрос: если из века в век не удастся, не косвенное ли это признание невозможности другого варианта, желанного Зеньковским, мыслящими русскими людьми XIX–XXI вв.?

Но вот суждение Вл. Соловьёва:

«...Мы *бесповоротные европейцы*, только с азиатским осадком на дне души. Для меня это даже, так сказать, грамматически ясно. Что такое *русские* в грамматическом смысле? Имя прилагательное. Ну а к какому же существительному это прилагательное относится? <...> *Настоящее существительное к прилагательному русский есть европеец. Мы – русские европейцы, как есть европейцы английские, французские, немецкие. <...> Теперь наступает эпоха... распространения европейской культуры повсюду. Все должны стать европейцами. Понятие европейца должно совпасть с понятием человека... В этом смысл истории.* Сначала были только греческие, потом римские европейцы, затем явились всякие другие... явились русские европейцы, там, за океаном, европейцы американские, теперь должны появиться турецкие, персидские, индийские, японские, даже, может быть, китайские» (20, с. 68–69. Курсив автора).

«Все должны стать европейцами» означает, что понятие «Европы» как синоним «Запада» в исторической перспективе исчезнет, и этот прогноз русского мыслителя спустя сто с лишним лет кажется ближе к исполнению, чем тогда, хотя должно пройти еще достаточное время, чтобы он исполнился, ибо, повторяю, таково направление культуры.

И последнее замечание. Организованное *упрощение культуры*, начатое большевиками и неуклонно проводимое в течение десятилетий, не только отбросило страну назад; это еще полбеда. Беда в том, что этот путь оказался исторически тупиковым. Всемирное развитие, каким оно представлено в разнообразных исследованиях современной гуманитарной науки, – от неорганического вещества к органическому, вплоть до появления человеческого типа, движется совсем в ином на-

правления – к индивидуализации. И все политические, общественные, социальные и прочие формы теперешней жизни следует оценивать с этой точки зрения: насколько они содействуют этому закону или не считаются с ним. Отменить его невозможно, и те силы, которые ему препятствуют, обрекают собственный народ на умственное отставание, которое в случае исторически длительного срока может стать необратимым.

На культуру это суждение не распространяется. Она сохраняется в книгах, нотах, памятниках, изобразительном материале в качестве всемирного достояния, однако без народа, ее создавшего: она ему, озабоченному только физическим существованием, будет попросту чужда.

Список литературы

1. *Аристотель*. История животных. – М.: Издат. центр РГГУ, 1996. – 528 с.
2. *Бейтсон Г.* Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. – М.: Смысл, 2000. – 476 с.
3. *Буркерт В.* Греческая религия. Архаика и классика. – СПб.: Алетейя, 2004. – 584 с.
4. *Дарвин Ч.* Происхождение видов. – М.; Л.: ОГИЗ: Сельхозгиз, 1937. – 608 с.
5. *Дейссен П.* Веданта и Платон в свете Кантовой философии. – М.: Мусагет, 1911. – 42 с.
6. *Жоффруа Сент-Илер Э.* Избранные труды. – М.: Наука, 1970. – 708 с.
7. *Зеньковский В.* Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 1997. – 368 с.
8. Ирано-таджикская поэзия. – М.: Худ. лит., 1974. – 621 с.
9. *Кунин Е.* Логика случая. О природе и происхождении биологической эволюции. – М.: Центрполиграф, 2014. – 524 с.
10. *Кювье Ж.Л.* О переворотах на поверхности земного шара. – М.; Л.: Гос. изд-во биол. и мед. лит-ры, 1937. – 368 с.
11. *Ламарк Ж.-Б.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: АН СССР, 1959. – Т. 2. – 886 с.
12. *Малиновский Б.* Научная теория культуры. – М.: ОГИ, 2005. – 184 с.
13. *Марков А.* Рождение сложности. Эволюционная биология сегодня. – М.: АСТ, 2015. – 527 с.
14. *Михайлов А.В.* «Диван» Гёте: Смысл и форма // *Гёте И.В.* Западно-восточный диван. – М.: Наука, 1988. – С. 667–671.

15. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – Б. м.: Рефл-бук: Ваклер, 1998. – 462 с.
16. Ньютон И. Лекции по оптике. – М.: Изд-во АН СССР, 1946. – 298 с.
17. Панофски Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998. – 640 с.
18. Пико дела Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 506–514.
19. Плутарх. Исида и Осирис. – М.: Эксмо, 2006. – 464 с.
20. Соловьёв В.С. Три разговора. – М.: Захаров, 2000. – 192 с.
21. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
22. Фихте И.Г. О назначении ученого. – М.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1935. – 140 с.
23. Фичино М. Комментарии на «Пир» Платона (О любви) // Эстетика Ренессанса: В 2 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 144–241.
24. Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Юнг К.Г. Человек и его символы. – М.: Медков С.Б., 2008. – С. 11–208.
25. Фуко М. Психическая болезнь и личность. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2009. – 320 с.
26. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс: Прогресс-Традиция, 1992. – 464 с.
27. Хокинг С. Краткая история времени от большого взрыва до черных дыр. – СПб.: Амфора, 2001. – 268 с.
28. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Минск: Попурри, 2009. – Т. 2. – 699 с.
29. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – Ереван: Айастан, 1988. – 672 с.
30. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев: Port-Royal, 1996. – 384 с.
31. Юнг К.Г. Психологические типы. – СПб.: Азбука, 2001. – 736 с.
32. Юнг К.Г. Психология переноса. – Б. м.: Рефл-бук: Ваклер, 1997. – 155 с.
33. Ясперс К. Общая психопатология. – М.: Практика, 1997. – 1056 с.

А.А. Асоян

ДРЕВНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ. ЕГИПЕТ И ГРЕЦИЯ

Аннотация. Статья посвящена проблеме древних цивилизаций в глобальном мире. Автор полагает, что древние цивилизации – Египет и Греция – как архетипы присутствуют в нашем сознании и определяют наши ценностные ориентиры и представления о глобальном мире.

Ключевые слова: цивилизация; культура; иммобилизм; сакральное; история; космогония; полис; религия; экстатическая культура; человек; образ человека; смерть; загробное существование; судьба; храм; пирамида; мировоззрение; панэстетизм; иератизм; искусство; любомудрие; архетипы.

Abstract. The article is devoted to the vision of ancient civilizations in the global world. The author considers Egypt and Greece as the archetypes that exist in our conscious and determine our values and perceptions of the global world.

Keywords: civilization; culture; history; cosmogony; religion; ecstatic culture; the image of a person; death; afterlife; destiny; temple; pyramid; world; panesthetism; hieratism; art; archetypes.

Рождение египетской цивилизации всегда вызывало у историков чувство удивления и восхищения. Египетская цивилизация весьма быстро выработала характерный стиль, и на протяжении двух тысячелетий до объединенного царства неолитические культуры не претерпевали никаких глубоких изменений. Перемены принесли контакты с шумерской цивилизацией с начала IV тысячелетия до н.э. Египет заимствовал

у шумеров цилиндрические печати, искусство кирпичной кладки, технику судостроения, ряд художественных мотивов, а главное – письменность, которая появилась внезапно при Первой династии (около 3000 лет до н.э.) (50, с. 109–110).

Иную картину являла Греция. Древняя Эллада – это группа цивилизаций. Она существовала на части Балканского полуострова, на прилегающих к нему островах и на западном побережье Малой Азии. На суше она граничила с балканскими государствами, омывалась тремя морями: на западе – Ионическим (Сицилийским), а на востоке – Эгейским и Фракийским. Древняя Греция включала три региона: Северную Грецию, Среднюю Грецию и Пелопоннес. Островная Эллада насчитывала несколько сот островов (самые крупные из которых – Крит и Эвбея), образывавших три больших архипелага – Киклады, Спорады и Ионические острова. Балканская Греция в основном – гористая страна с чрезвычайно изрезанной береговой линией и многочисленными заливами. У греческих мореплавателей опыт мореходства начинался с каботажного плавания. Основой греческой цивилизации была виноградная лоза, ячмень и оливковое масло.

Культура Древнего Египта по праву трактуется как традиционная. Тенденция иммобилизма заключалась в стремлении сохранить нетронутым первоначальное творение, ибо оно представлялось сакральным, а значит, совершенным с любой точки зрения: космологической, религиозной, социальной, этической. Эпоха миротворения была связана исключительно с событиями, происходившими в мифическое время начал... Все сущее, – от природных явлений до религиозных и культурных реалий, – планы храмов, календари, письменность, ритуалы, царские эмблемы... – оправданно постольку, поскольку было создано в начальный период. «Первое время» – это «золотой век», «время бога Ра», поскольку эта эпоха представляла сумму первообразов. В результате цель всех обрядов – восстановление первоначального совершенства (50, с. 112).

Иммобилизм был связан и с иератизацией государственной власти Египта. Догма о божественной сущности фараона с самого начала способствовала формированию своеобразной структуры и неповторимого характера египетской цивилизации. Со времени первотворения какое-либо значение имели только те изменения, которые связаны с ритмами космической жизни, – с движением небесных тел, сменой

времен года, фазами Луны, приливами и отливами Нила, ритмами произрастания... Именно эта периодичность определяла совершенство, установившееся в век «Первого времени».

Поскольку социальный порядок являлся аспектом космического порядка, считалось, что царская власть существовала с начала мира. Творец был первым царем, он передал эту функцию своему наследнику – первому фараону. Жесты и деяния фараона описывались в тех же терминах, что и деяния Ра, или солнечные эпифании. Как воплощение «маат» (истина, добрый порядок и т.п.) фараон являлся парадигматическим образцом для своих подданных. Полагалось, что дела фараона обеспечивают прочность космоса и государства и непрерывность жизни. Первый властитель объединенной территории вдоль Нила Менес считается Основателем египетского государства. Выходец с юга, он построил столицу объединенного Египта в Мемфисе, недалеко от нынешнего Каира. Здесь впервые праздновалась церемония интронизации. Позднее на протяжении 3000 тысячелетий фараоны вступали на царство в Мемфисе (50, с. 112).

На монументе Саисской Исиды, главной богини египетского пантеона (женское начало природы) была высечена надпись: «Я есть все бывшее, и будущее, и сущее, и никто из смертных не поднял моего покрова» (29, с. 11). Символ этой мудрости и тайны – сфинкс. А сама мудрость была заключена в священных книгах – Книге Пирамид, Книге мертвых, Гермесовых книгах (19, с. 264–279, 450–474). Человек должен был от рождения испытывать священный трепет перед тайной вечности и тайной божественной власти фараона.

Иммобилизму Египта противоположно историческое развитие Древней Греции. Ее история начинается с Одиссеи. Центральный персонаж Илиады Ахилл – герой Троянской войны. И если содержанием Илиады являются события победной осады Трои, то события Одиссеи – это возвращение ахейцев с царем Итаки домой после сожжения столицы Приама. Троянская война – «осевое событие» архаической Греции. И когда ахейцы попадают к феакам, слепой Демодок поет во дворце царя Алкиноя о подвигах греческих воинов, т.е. о том, что поведали ему музы и чему Одиссей был свидетель. Поэтому герой Троянской войны воспринимает песенный рассказ аэда как повесть о своем недавнем прошлом. Песня Демодока веселит феаков, они воспринимают ее только эстетически, они наслаждаются пением аэда, а

Одиссей плачет. И это реакция Одиссея на пение аэда – не что иное, как момент рождения в Греции предисторического сознания (см.: 4, с. 177–187), открытие «прошлого», но это еще не история, потому что история – это «время людей», а Демодок поет о «времени богов и героев», он поет о XII столетии, которое для читателей гомеровского эпоса – далекая архаика. Троянская война началась в 1198 г. до н.э. и закончилась через десятилетие. Она превратилась в предание, но миссию Демодока через восемь столетий подхватил Геродот. И если Демодок пел «деяния богов и героев», то Геродот в IV веке до н.э. рассказывал о «времени людей». Вот почему он считается, по выражению Цицерона, «отцом истории».

Геродот уже в первой книге «Истории» заботится о памяти и считает, что больше всего существо памяти истончает время.

Историзм имел в Греции и частное проявление. Например, «старость приносила афинянке наибольший почет и уважение, так как афиняне верили в очистительную силу времени» (20, с. 240). Впрочем, в Египте почтение, которое сын испытывал к матери, было так велико, что в гробницах эпохи Древнего царства мать умершего, как правило, бывает изображена вместе с его женой, а отец редко появляется на рисунках. Притом на похоронных стелах обычно указывали родословную умершего по материнской линии, а не отцовской (53, с. 26). Но здесь этому почитанию были другие мотивы. И хотя греки, как отмечает Джейн Гарднер, «придерживались теории, что мужчина – единственный поставщик генетического материала, а женщина лишь обеспечивает место для эмбриона и питание для ребенка» (цит. по: 20, с. 234), в семейной жизни греков она также была окружена уважением.

Разительные отличия характеризуют и теологию двух древних цивилизаций. Сын Кроноса Зевс, не являясь творцом ни мира, ни жизни, ни человека, тем не менее в борьбе с титанами обрел всевластие, став повелителем греческих богов и Вселенной.

Теогония и космогония в Египте были осуществлены созидательной силой одного бога. Здесь мы встречаемся с наивысшим проявлением египетского метафизического мышления. Уже в начале египетской истории мы находим доктрину, которая приближается к христианской теологии Логоса: египетские божества рождаются из самого вещества верховного бога. Как пример тому – резное сакральное изображение скарабея, ибо у скарабеев нет самок, но только самцы... Де-

теньшей они рожают в веществе, которое скатывают в шарики (29, с. 12, 64) и катят их, толкая назад, так же как солнце по видимости в обратном направлении вращает небо. Рождение государства у египтян равнялось космогонии; фараон – субститут бога, устанавливал новую цивилизацию, новый мир. Было важно обеспечить постоянство содеянного и избежать кризиса, который бы мог поколебать основы нового мира. Божественная сущность фараона давала для этого лучшую гарантию, поскольку он был бессмертен, ибо его смерть означала не более чем перемещение на небо (18, с. 107–153).

«Застылость», характерная для египетской цивилизации, имела религиозное происхождение. Неподвижность иератических форм, воспроизведение жестов и движений, практиковавшихся в самые давние времена, исходила из теологии, которая рассматривала космический порядок как сугубо божественное творение и в любых переменах видела опасность возврата к хаосу. Но самое кардинальное отличие египетской религии от греческой – наличие священных книг и наличие многочисленной рати жрецов (исключительно мужчин), которая обеспечивала иератический характер государственной жизни. В поздние времена Древнего Египта говорили о сотнях и тысячах Гермесовых книг, возводимых к египетскому Гермесу – Тоту. Климент Александрийский, знавший Египет еще сохранившим древние традиции, говорит о 42 Гермесовых книгах (39).

В классической Греции существовала полисная демократия. Время формирования полиса с его демократическими институтами – VIII–VII в. до н. э. В это время возникает архонтат – правящая коллегия из девяти человек, ареопаг – суд, наблюдающий за исполнением законов, и народное собрание – эkkлeсия. Эти институты вместе с этико-аристократическими традициями, культивировавшими гражданские добродетели грека, стали почвой расцвета культуры классического периода.

Полис как коллектив граждан обладал правом собственности на землю. Гражданин-собственник был защитником своей личной независимости и тем самым неприкосновенности полиса. Совпадение политической и военной организаций города-государства было важнейшей особенностью греческой цивилизации и предпосылкой ее расцвета. Гегель писал, что причина феномена греческой классики заключается в особом культурно-историческом укладе эллинской жизни. «Не-

посредственная действительность греков, – отмечал он, – была счастливой серединой между самосознательной субъективной свободой и нравственной субстанцией» (12, с. 146). Это означало, что грек свободно и полностью принадлежал своему полису, жил его заботами, но и полис абсолютно разделял интересы и устремления своих граждан. По словам философа, «субстанция государственной жизни была столь же погружена в индивидов, сколь их собственная свобода была укоренена в началах государственной жизни, во всеобщих началах целого» (12, с. 149). В период расцвета полисной демократии всеобщее содержание нравственности и абстрактная свобода личности пребывали в нерушимой внутренней и внешней гармонии (12, с. 149). Прекрасное чувство нераздельности единичного и множественного, личного и общего, «числа и оргазма» обусловили ДУХ и СМЫСЛ классической культуры Древней Греции.

В VII и VI вв. до н.э. Греция претерпела еще и важную социально-экономическую трансформацию. Из аграрной страны она стала страной ремесленной индустрии и коммерции. Новое сословие торговцев и ремесленников становится серьезной экономической, а потом и политической силой. Ощущение свободы возвысило греческий дух и греческий разум.

Методичный, упорядочивающий дух Египта, корни которого можно отыскать в земле, реке и небе, писал Эли Фор, противопоставляет экстатической культуре Греции. Во времени все кажется подчиненным часам, а в пространстве – единству меры, обнимающему три измерения. Вечная масса воды, одна, без притоков, непрерывно течет между прямолинейными берегами, подобно движущемуся прямоугольнику, приходящему из одного и того же кругового горизонта и уходящему к одному и тому же круговому горизонту. Разлив, который замирает на одном и том же месте на протяжении сотен веков, каждый год начинается и заканчивается в один и тот же день. Небо каждую ночь настолько чисто, что на нем можно проследить единодушное движение звезд от начала до конца года. Воздух так сух, что в нем все сохраняется, не подвергаясь изменению. Инженеры, гидравлики разделяют с архитекторами и скульпторами представление о неподвижной геометрической пространственной среде, чье арифметически измеряемое время приводит, подобно движению маятника, к двум ежегодно крайним точкам. Добавьте к этому, говорит Фор, пустыню, вол-

ны которой струятся своими острыми гранями в бесконечность, побуждающую к прямоте и простоте стиля, кровавый цвет Нила во время разлива, почти одинаковый изумрудный цвет возделываемых культур, золото прибрежных скал и песков, индиго неба, пылающий румянец вечеров. Невозможно представить мир, который бы с большей непреклонностью мог бы определять форму этих волнистых геометрических статуй, характер этих чистых, однородных, ярких красок, пропитывающих стены храмов, камень, дерево и металл саркофагов, шкатулок, украшений, предметов туалета, ремесленных орудий. Все зримо проистекает из его астрономического и гидравлического режима – все, что обладает жизнью, а значит, и формой, – растения, животные, человек, науки, искусство, мораль, закон, смерть (42, с. 77).

Перед нами... язык. Язык и ничто иное. Но когда язык согласуется с предметным мышлением так тесно, что, кажется, он сливается воедино и вкладывает в собственные абстракции геометрические наклонности, послушные повторяющимся всюду геометрическим мотивам, которые воспроизводит и скульптура, и архитектура, и произведения инженерного искусства, и декор отчетливо симметричных форм, он устанавливает на пороге проблемы исходный рубеж, не позволяя пойти в противоположном направлении (там же).

«На первый взгляд, – продолжает Фор, – физический и духовный Египет всецело определяется колоссами безукоризненной чистоты, утверждающими в своем прямолинейном мире метафизический деспотизм религии и ее общественных последствий. Между тем безжалостная твердость профилей и непоколебимая тяжесть гранитных масс и стен не могут заглушить очарования и свежести народного реализма – девушки срывают и собирают цветы, в поле шуршат птичьи крылья, в пальмах шумит ветер, – но, наоборот, выражая его жизнерадостность в самом выдержанном из всех существующих стилей, сообщают ему волнующий характер» (42, с. 104).

Геродот, посетивший Египет, с изумлением отмечал, что у египтян нет обычной почитать героев. Это странное для древнего грека явление объясняется разными причинами. Одна из них – теологическая.

Смерти фараона согласно иеропольской теологии сопутствовало соперничество между Ра как солярным богом и Богом погребения властителей, а также Осирисом. С поля Тростника душа фараона отправлялась в Небо на встречу с Солнцем, которое должно было сопровож-

дать его до Поля подношений. Первоначально это восхождение было достаточно сложным. Несмотря на свою божественную природу, фараону приходилось сражаться со стражем Поля – Быком Подношений за право поселиться на Небе. В «Текстах Пирамид» упоминается об этом *героическом* испытании инициационного характера, которое приходится пройти фараону (см.: 50, с. 140). Примечательно, что быков в Египте с древнейших времен приносили в жертву богу Солнца (см.: 13, с. 637).

Однако со временем в памятниках письменности перестали упоминаться поединки с Быком подношений, а об умершем сообщалось, что он поднимался на Небо по лестнице или даже плыл по звездным морям в сопровождении Богини и в образе сияющего быка достигал Поля подношений. Это означало вырождение мифа о героической инициации в обыкновенную политическую и социальную привилегию. Право на верховную власть и достижение солнечного бессмертия уже не принадлежит фараону как «герою»; бессмертие достается ему автоматически как верховному правителю, и ему больше не требуется доказывать свой *героизм*. Это легальное закрепление привилегированного статуса фараона после смерти как бы уравнивается победным возведением Осириса в ранг «неаристократического» Бога смерти (50, с. 141).

Так культ Осириса озаменовал гуманистическую революцию в египетской религии. По сути дела, идея героического характера бессмертия, требующего инициации и предлагаемого лишь горстке привилегированных персон, которые должны были добиться его в борьбе, превратилась в идею бессмертия для всех привилегированных персон. Религия Осириса развила этот сдвиг в понятии бессмертия еще дальше в сторону «демократизации»: архаическая теория *героического бессмертия* уступила место новой концепции, более скромной и более человеческой (50, с. 142). Уже к первой трети III в. до н. э. Осирис становится символом плодородия и роста: «Я возник из тела порядка...» Осирис постепенно становится парадигматическим образцом не только для властителей, но и для каждого индивидуума (так называемая демократизация Осириса) (51, с. 127). Здесь мы встречаемся со смелой идеей – ценности смерти, воспринимаемой ныне как возвышенная трансмутация жизни. Смерть завершает переход оттуда, где ничто не несет никакого смысла, туда, где все исполнено значения. Могила

становится местом преобразования человека, ибо умерший становится «преображенным духом» (51, с. 125). Следуя примеру Осириса и с его помощью умершие в состоянии превращать себя в «души», в идеально цельные, неуничтожаемые духовные существа (там же). Таким образом, писал Б.А. Тураев, умерший побеждал смерть: он жил в своей мумии, в своих статуях, в своих изображениях, он был и с Осирисом и с богом Солнца, он мог, принимая различные, предписанные Книгой мертвых, виды, появляться и на земле, «выходя днем» из загробного мира. Заупокойные жертвы приносились всем этим «образам бытия» и изображались на стенах гробниц как выдержки из ежедневного ритуала, подобного храмовому культу и состоявшего из магических приемов, возгласов и действий, возвращавших мумии или сообщавших статуе способности живого человека («Отверстие уст») (38, с. 111–112).

Когда же речь идет о греческой религии, необходимо помнить, что греки не только никогда не приписывали вседержителю Зевсу роль создателя Вселенной, но даже не относили его к изначальным божествам. Мифология древних греков имела природный характер, и боги были не чем иным, как природными стихиями. В результате необходимо различать публичную религию (модель, в которой представлены боги у Гомера) и религию мистерий, например орфическую. Греки не имели священных книг, плодов божественного откровения. Как следствие этого, они не имели догматики, фиксированной и нерушимой. Субъектами, оформлявшими смутные религиозные переживания, были поэты (а не жрецы): Гомер, Гесиод. Более того, в Греции не могло существовать касты жрецов, хранителей догмы (жрецы в Греции мало значили и еще менее имели власти). Экстатическая культура Греции, когда человек освобождается от волевого императива и воспринимает в себя существо бога (дионисийские, Элевсинские мистерии), тоже предполагала мистерии, но они представляли собой лишь специфические верования, как и орфические, потому что не всех удовлетворяла публичная религия, где боги трактовались как космические стихии (см.: 32, с. 7, 9), а субстанцией экстаза всегда было тело, поскольку весь космос мыслился чувственно-материальным, ибо в Античности не боги создают мир, но мир создает богов и людей. «Чувственно-материальный космос являлся для античности, как полагал А.Ф. Лосев, самым настоящим абсолютom, так как ничего другого,

кроме космоса, не существует и ничем другим этот космос не управляется, как только самим собою. Его никто никогда не создавал, так как иначе пришлось бы признать какое-то бытие до космоса. Но поскольку, кроме чувственно-материального космоса, вообще нет ничего, он зависит только от самого себя. Чувственно-материальный космос для античности есть ее последний абсолюте» (см.: 23).

Между тем и Египет и античная мысль сосредоточены, как и все древнее, на «ритуале перехода» – процессе переработки «смерти» в «жизнь»: более всего оно ценит идею рождения как продолжения жизни. Но в Египте не было представления о человеке как о чем-то едином и целостном. Для египтян человек состоял как минимум из трех частей, и это были тело, душа и призрак Ка, иными словами, образ человека. Последняя из этих частей была самой главной. Египтяне не могли представить себе ни человека, ни бога без его Ка (53, с. 230–231).

Египетская Книга мертвых, состоявшая частью из магических, частью из религиозных глав, считалась необходимым спутником для всякого умершего, для его странствий в загробной жизни, а потому во время похорон помещалась вместе с мумией покойного в саркофаг. В этой книге покойный находил помещенными имена богов, с которыми в загробной жизни ему приходилось встречаться, молитвы, которые он должен был произносить перед этими богами, магические формулы, позволявшие ему делать какие угодно превращения (см.: 18, с. 28), наконец, всевозможные заклинания против злых духов и нечистых животных, которые вместе со светлым божеством солнца Ра ему приходилось побеждать (см.: 18, с. 2). В Книге мертвых покойный находил изображение суда Осириса, подземного судьи, перед которым он должен был предстать и оправдаться во всех поступках своей земной жизни, чтобы потом быть допущенным в рай. Картина рая также входила в состав Книги мертвых.

Таким образом, освободившись от бременного балласта, душа человека предстает перед судилищем Осириса, окруженного членами загробного суда.

Сердце покойного взвешивается на весах. Это взвешивание представляет собой «психостасию». Ею занимаются Горус и Анупис, между тем как Тот, «писец богов», отмечает результаты на табличке, которую держит в руке. По ту сторону весов сидит гиппопотам, далее на

листе лотоса четыре хтонических божества и Осирис на своем троне и над всей этой сценой 42 судьи (см.: 37, с. 240).

По представлению египтян человек состоял из тела (*chet*), души (*Ba*), тени (*chaibet*), (*Ren*), наконец, «Ка», понятия, которое лучше всего передается термином «Двойник». Представление о Ка наиболее древнее и важное в египетской религии (18, с. 57–95).

«Скульптурные изображения “Ка” имели некоторые характерные признаки, одинаковые для тех случаев, когда оно имело вид двух рук без туловища, и тех, когда оно было целой человеческой фигурой. Эти признаки – посох и знак, причем на посохе изображена голова, а на знаке написано имя человека, с которым связано “Ка”, считавшееся как и при его жизни представителем его личности» (53, с. 231).

Ка – первый экземпляр умершего, его точная копия, со всеми индивидуальными чертами, лишь из более нежной, легкой материи. Это – проекция покойника на «воздушную плоскость». Ка рождается вместе с человеком и всюду следует за ним. После смерти человека он продолжает свое существование и в могиле – это «жилище Ка». «Ка» нуждался в пище и питье, он мог дойти до того, что питался собственными экскрементами и пил мочу (53, с. 28). Поэтому ему делались регулярные приношения всего, что могло ему понадобиться: погребальные службы совершались также для него.

Ба представлялась первоначально в форме птицы, очевидно, это была идея души человеческой. В противоположность двойникам Ба не была связана с гробницей и могла свободно покидать ее.

Широко распространено было в Египте так называемое Осирисово учение о бессмертии; легенда об Осирисе повествует, что, умерщвленный Сетом, Осирис снова был возвращен к жизни при помощи волшебных чар Исидой, Горусом и Анубисом. Эти магические приемы и являются сутью бальзамирования трупа.

Отсюда предполагался вывод: если с телом покойника поступают так, как с Осирисом, то он оживет и его можно будет называть «Осирис имя рек». Чтобы достигнуть блаженства, душа должна слиться с Осирисом и получить от упомянутых выше богов ту помощь, которую они оказали самому Осирису. Райскую жизнь египтяне представляли подобно земной жизни: после смерти египтянина ожидали те же полевые работы и те же молитвы богам, какие привык он исполнять во

время земной. Блаженство же его состояло в том, что все ему удавалось и ни в чем никогда ему не приходилось нуждаться (53, с. 230).

Но Античность решительно отходит от тысячелетиями довлевшей над человеком проблемы смерти. Замкнутая цикличность бытия начинает понемногу выпрямляться: жесткое ритуальное время с его концепцией «вечного возвращения» постепенно трансформируется в мифоритуальное, а затем в мифопоэтическое и, наконец, в историческое. В целом для античного искусства в качестве содержательной основы характерен миф в союзе с ритуалом. Но идея постоянного воспроизводства жизни утрачивает свой физиологический смысл. Она приобретает обобщенную форму «акме» – прославления цветения бытия, репродуктивного возраста человеческой жизни. Гомер еще уподобляет соотичей природе: «Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков: Ветер один по земле развеивает, другие дубрава, Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают; Так человеки: сии нарождаются, те погибают!» (Илиада, VI, 146–149). Но уже хор у Софокла поет: «Высший дар нерожденным быть; Если ж свет ты увидел дня – О, обратной стезей В лоно вернись небытия родное!» (35, с. 105). Таким образом, смерть ничего не разрешает. Ахилл, тень которого вызвал Одиссей, сетует: «Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле, Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный, Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать, мертвый» (Одиссея, XI, 489–491).

Загробное существование никого не вознаграждает, кроме героев, и никого не карает. К вечным мукам были приговорены только Иксион, Тантал и Сизиф, нанешие личные оскорбления Зевсу. Менелай в качестве мужа Елены, соответственно – зятя Зевса, после смерти обрел Элизий вместо Аида.

Но греки укрепились в своем пессимизме, осознав неверность человеческого существования. С одной стороны, не будучи *strictsensu* (в строгом смысле) «божьей тварью», человек не смеет надеяться на божие благорасположение, с другой – он с рождения до смерти ведом роком. Срок существования ему изначально назначен. За этим следят мойры. В то же время такие выражения, как «мойра богов» (Одиссея, III, 26) или «айса Зевса» (Илиада, XVII, 322), допускают толкование, что Зевс самолично решает судьбы людей. По идее он на это способен, недаром хотел спасти сына Сарпедона, и только упрек Геры пре-

дотвратил это преступление против *dike*. Уже Еврипид осуждал богов: «Когда бессмертные свершают злое дело, они уже не боги» (Еврипид. Беллерофонт, 292). Вместе с тем чрезмерное честолюбие и чувство превосходства над живыми рискует обернуться гордыней и дерзостью для человека, как это произошло с Аяксом, похвалявшимся, что он вопреки воле богов избежал смерти, за что и был убит Посейдоном (Одиссея, IV, 499–511).

Гомер учил греков жить благородно и исключительно настоящим (5, с. 115–125). Поскольку боги положили предел возможностям человека, грек начал превозносить и даже обожествлять чисто человеческие возможности и свойства. Освящение телесного совершенства в греческой культуре шло вслед за сакрализацией «чувственно-телесного космоса» (24, с. 146–151). Любопытно, что Теофраст писал, что «если красота есть дело природы или случая, то награждать (в конкурсах. – А. А.) следует тех, кто добродетелен, и только такая красота будет прекрасна, в противном случае она грозит обернуться распущенностью» (6, с. 178–197). Так греческий мир формирует канон прекрасного. Как пишет Кеннет Кларк, осмысляя эллинский вклад в мировую эстетику, «нагота – не предмет искусства, но его форма» (21, с. 326). Антропоморфность греческих богов, каковыми они предстают в мифах, позже вызвавшая резкое неприятие философов, вновь обретает религиозный смысл в скульптурных изображениях. Станным образом религия, которая провела черту между мирами богов и смертных, считает должным изображать богов согласно канону человеческого тела.

Но еще важнее, что древний грек открыл для себя сакральный смысл «радости бытия». Стоит подчеркнуть именно ее религиозную ценность. Она не всегда осознается, поскольку «закамуфлирована» в повседневности, в сиюминутном и обыденном. Ее порождает блаженное чувство следования, пускай скоротечного, вселенскому закону и причастности к величию мироздания (31, с. 103–114). Как говорил Архилох, «познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт» (2, с. 73).

Так грек понял, что самое надежное средство одолеть всевластие времени – наиболее полно переживать каждое мгновение (49, с. 525).

Стремление превратить всю жизнь в один прекрасный миг естественно влияет на отношение греков к смерти и рождает такой феномен

греческой ментальности как «amorfati», когда человек устремляется навстречу року, навстречу непредугаданной судьбе. У этого феномена есть два оправдания, два измерения: историческое и мифологическое. Первое объясняется характером архаической родовой общности, при которой человек еще не выделился из рода как личность и все его интересы – это интересы рода, но и род рассматривает любого члена своего сообщества как свою неотъемлемую часть.

В такой ситуации для каждого существует непроговариваемый императив рода, который и посылает воина навстречу судьбе, какой бы она ни казалась. В нем, как в Ахилле, клокочет жизнь, но он устремляется навстречу смерти.

Мифологическое объяснение «amorfati» в верованиях греков: ни один волос не упадет с головы человека без ведома Зевса. Судьба человека принадлежит ему, а не герою. С мгновения рождения судьбой каждого управляют мойры, подвластные верховному божеству: Клото, Лахесис и Атропос. В более древние времена считалось, что одна из богинь свивала новорожденного льняным свивальником, и на нем прощупали племенные и родовые знаки, определяющие участь ребенка.

Человек, закончивший свою жизнь в подвиге, так же, как и тот, кто был рожден от супружеской пары бога и смертного, почитался героем. О нем свято хранили память в потомстве, которая называлась славой, и эта слава была идеальным бессмертием героя (9, с. 98–112). Героическая смерть обеспечивала павшему культ потомков. Он слыл и после смерти защитником своего рода или полиса. По представлениям древних, ему уготована посмертная жизнь в Элизии, или на Островах блаженных. Но, судя по ремарке Ахилла во время его встречи в Аиде с Одиссеем, который был, в отличие от Патрокла, героем и по рождению, и по героической смерти, самая жалкая и ничтожная жизнь лучше того существования, которое он ведет, почитаемый всеми, в царстве теней. Хотя, будучи живым, тот же Ахилл заявлял: «...лягу, где суждено; Но сияющей славы прежде добуду» (Илиада. XVIII, 120–121. Пер. Н.И. Гнедича). Это противоречие не слабых, а тех, которые остро ощущают трагический характер человеческого существования.

По греческим поверьям, умершие обычной смертью оказывались на асфodelевых лугах. В этом не было ничего заторного, но было страшно умереть безвестной смертью. Ее оплакивали как некое бедст-

вие независимо от жизненного срока. Такую смерть олицетворяли отвратительные гарпии, полуптицы-полуженщины, духи бурь, и горги. Об этом прежде всего свидетельствуют сетования сына Одиссея Телемака о своем отце: «Ныне ж иначе решили враждебные боги, покрывши Участь его неприступною тьмою для целого света; Менее стал бы о нем я крушиться, когда бы он умер: Если б в троянской земле меж товарищей бранных погиб он Иль у друзей на руках перенесши войну, здесь скончался, Холм гробовой бы над ним был насыпан ахейским народом. Сыну б великую славу на все времена он оставил... Ныне же Гарпии взяли его, и безвестно пропал он, Светом забытый, безгробный, одно сокрушение и вопли Сыну в наследство оставив...» (15, с. 230–236).

Для умерших безвестной смертью сооружали кенотаф (каменную гробницу), где душа усопшего могла бы найти пристанище и вечный покой. Но в греческом эпосе предстают персонажи, которые в смерти и через смерть обретают то, что является для людей признанием их величия и наградой за совершенство – бессмертную славу. Однако «Смерть – это порог. Говорить о мертвых, увековечивать их, воспевать, помянуть их в речах – дело живых. За порогом, по другую его сторону находится ужас несказуемого» (9, с. 29).

Кардинальные различия древних цивилизаций проявляются и в архитектуре. Специалист в области искусства Древнего Египта считает, что местная концепция космоса нашла самое непосредственное отражение в памятниках архитектуры (30, с. 55). Храм мыслился небом на земле, залогом пребывания в нем бога. Религиозные мистерии и литургические действия совершались в храме, служили отражением небесной литургии. Каждый магический акт уподоблялся священнодействию, совершаемому богами. «Нарастание эффектов, – писал французский историк архитектуры О. Шуази, – достигалось простейшими приемами. В большей части храмов, по мере приближения к святилищу, уровень пола повышается, плафон опускается ниже, темнота увеличивается, священный символ окружен мраком» (48, с. 42).

Идеальный храм существовал в правремени, и сущность построенного двойника соответствовала архетипу. Древняя традиция зодчества поддерживалась «Строительными текстами». Египтяне были убеждены, что священная книга «Строительных текстов» упала с неба. В «Книге планов храма» ее правила представляли собой систему

ориентации планов по звездам. Возведение пирамид ориентировалось по странам света. Вход помещался с северной стороны, откуда можно было спуститься в подземную камеру, расположенную так, что в нее проникал луч света, направленный на альфу созвездия Дракона. Во время строительства комплекса пирамид в Гизе, – пирамид Хеопса, Хефрена и Микерина – она воспринималась полюсом мира. Таким образом, все, от выбора места (на границе пустыни и орошаемых Нилом земель) до астральной символики, было продумано с ориентацией на небо. Гробница вписывалась в орбиту космоса. Угол наклона ее граней соответствовал углу, образуемому мерой сыпучих тел, в данном случае – песка. Стройные пропорции сооружения уравнивали всю массу объема, придавая пирамиде незыблемое величие. Все ее соотношения основаны на пропорциях золотого сечения (30, с. 55).

Во времена V династии Древнего царства появляются «солнечные» храмы. Центральное место здесь отводилось обелиску. Он служил главным предметом солярного культа.

Религиозные представления египтян обрели конкретную форму в мистериальных действиях и церемониях. В храме Амона в Карнаке дорога литургических процессий пролегла через открытые, залитые солнцем дворы, ведя в полумрак гипостильного зала, где световой поток значительно сужался. Святилище – конечный пункт процессий, где мастаба состояла из двух основных частей: часовни и склепа, соединенных между собой шахтой или коридором... Мастаба этого типа была распространена исключительно среди состоятельных египтян. Среди обычного населения мастаба была наполовину спрятана под землею и напоминала скорее яму, чем комнату (25, с. 53).

«Общность религиозно-культовых предпосылок, – отмечала Н.А. Померанцева, – направляла логику конструктивной мысли; основой ее был принцип порядка, пропорционального соподчинения всех элементов ансамбля целому, что соответствовало представлению о гармоническом строении вселенной» (30, с. 61). Этот вывод подтверждается и описанием храма Сфинкса (Мемфисское искусство), которое оставил потомкам некогда генеральный директор раскопок и древностей Египта (1880–1886) Г. Масперо (см.: 25, с. 53).

Эллинский храм тесно связан не только с религиозной сферой^{1*}, но и с социальной (см.: 48, с. 572). Немецкий антиковед Г. Дреруп полагал, что непосредственным предшественником храма был дом, ко-

торый служил местом собрания общины для совместного отправления культа и коллективных трапез (см.: 54, с. 123). Подобной точки зрения придерживался В.Д. Блаватский, считавший, что храм возник из жилища царя, в котором первоначально совершался культ, постепенно становящийся общественным (8, с. 50, 52–55). В таких воззрениях на происхождение храма присутствует общая мысль, что в ходе эволюции постройки очаг, бывший ее неотъемлемым атрибутом, выносится за границы жилища и становится алтарем. К эволюционным моментам истории греческого храма относится и ритуальная процессия движения к храму как к обители божества. Но сам храм, его внутреннее пространство вместе с целлой, помещением, где ставилась статуя бога, не участвует в ритуале. Ритуал разворачивается вокруг алтаря. Храм же оказывается местом, предназначенным для хранения общественных приношений. По мнению ряда археологов, эта ситуация связана с процессом отказа от индивидуального богатства, его обобществления ради статуса раннегреческой общины или полиса в целом. Ритуальный смысл жертвоприношений как умершему, так и божеству заключается в поддержании жизни через смерть. Оно начинается с процессии. А значение процессии кроме чисто ритуального характера проявляется в конституировании коллектива людей, участвующих в жертвоприношении, на пути от места обитания человека к обители божества. Один из очевидных примеров – процессия во время Больших мистерий из Афин в Элевсин. Процессия отправляется на поиски исчезнувшего божества, в данном случае – Персефоны. Семиотика возвращения божества – это возвращение к порядку, благополучию и изобилию.

Другой, чрезвычайно важный момент в семиотике греческого храма – это отождествление его с маркером, который служил выражением права общины на землю. Одним из таких знаков было кладбище, другим – храм, знаменовавший божественное покровительство тем, кто населял эту землю. Нередко он ставился на границе полисного пространства, служил своего рода межевым камнем.

Греческий храм не есть сама конструкция. Набор основных конструкций, сохранение ее «фасада», отмечал Л.И. Таруашвили, определялся еще в древности. «Но одновременно с их появлением и внедрением в практику шел процесс их эстетического освоения, поиск их внешней выразительности, тех черт, каждая из которых являет зрительный образ определенной, одной соответствующей строительной

конструкции – образ, спроецированный на вертикальную плоскость здания» (36, с. 10).

Ордерный храм в Элладе – феномен именно греческой культуры и не характерен для культуры крито-микенской. Главная черта греческого храма – его соразмерность человеку и полису. В первом случае это выражается в том, что главнейшей координатой храма является вертикаль (не нужно забывать, что среди других живых существ человек отличается именно своим вертикальным положением в пространстве). Соразмерность же храма полису выражается в автономности всех конструктивных частей сооружения и в их согласии друг с другом. Автономия частей ордера убедительно выражена в форме и положении колонны. Но главное заключается в том, что храм – это самодостаточное, независимое от окружающих его сооружений строение. Он всегда органично вписан в ландшафт, и архитектор грамотно использует природное пространство для выявления красоты сооружения в различное время суток. Греческий храм – это идеальный образ автаркии полиса, полагал А. Лоуренс (55, с. 115).

Форма древнегреческого храма отражает целостность мировоззрения греков, глубоко чувствующих единство Вселенной и полноту смысла каждой вещи. По мнению Огюста Шуази, греческий храм – это «высшее выражение идеи прекрасного, какое когда-либо имело место в зодчестве» (48, с. 22). Панэстетизм греческой культуры диссонировал с иератизмом культуры Древнего Египта. Об этом свидетельствует и древняя скульптура.

Египетское искусство ваяния преследовало, в сущности, две задачи: создавать портретные статуи ради традиционного культа мертвых и статуи богов, фараонов и священных животных для украшения храмов (47, с. 11). В частности, поэтому египетская фигура как бы застыла в вечном ожидании... ожидая возвращения двойника – Ка. Между тем эллинский курос включен в поток времени... Египетская статуя взирает на пустоту и тщету земных надежд, греческая глядит в пространство, апеллируя к нему (см.: 41, с. 64). «Отсюда освоение реального окружения в греческой статуе, выявление в ней реальной структуры тела-костяка, сочленений мышц, жил, кожи.

Египетская статуя, как правило, привязана к каменному блоку, греческая оторвалась от опоры, сделав шаг в реальное пространство. Можно сказать, что если египетская статуя пребывает по ту сторону

порога, то греческая, сделав шаг в реальную среду, переступает порог» (см.: 41, с. 64). Греки, отмечал М. Волошин, лепят точные пределы человеческого тела. Это пластично... Египтяне же лепят не столько тело, сколько воздух, его облекающий... там, где в эллинском искусстве есть движение из глубины наружу, в египетском есть обратное движение – снаружи (10, с. 253). Филиация «египетского курorsa – к аполлону», неоднократно констатировали исследователи, это поворот от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию...

Движения египетских фигур в камне, отмечал Э. Панофский, не органичны, а механистичны, иными словами, состоят из чисто локальных изменений положения того или иного члена тела, изменений, не влияющих ни на форму, ни на размеры остальных частей тела. (...) Как живопись, так и рельеф – а по этой причине между ними в египетском искусстве не было значительной стилистической разницы – отрицали ту явную протяженность плоскости в глубину, какой требует оптический натурализм. (...) Все части человеческой фигуры предстают перед нами либо целиком во фронтальной проекции, либо в профиль... грудь и руки изображались во фронтальной проекции, а голова и остальные члены – в профиль (28, с. 82).

Египетский метод применения технических пропорций, замечал Панофский, ясно отражает «волю к искусству» Kunstwollen древних египтян, направленную не на изменчивое, а на постоянное, не на то, чтобы символизировать жизненное *сейчас*, а на то, чтобы воплощать вневременную вечность. Но что озадачивает в египетской скульптуре, так это улыбка. Х. Кеннер писал: «...архаическая улыбка есть наиболее явное выражение магической жизненной силы архаических статуй»; между тем Э. Бушор говорил об улыбке как «пробуждении от долгого сна» (цит. по: 28, с. 82).

Исходя из вышесказанного, можно было предвидеть, говорил Панофский, что искусство древних греков попытается полностью освободиться от египетской системы пропорций. Принципы, которыми руководствовалась греческая архаика, еще напоминают нам Египет; развитие классического стиля, постепенно вытеснившего архаику, как раз и состояло в признании определяющими художественными ценностями тех факторов, которыми пренебрегали и которые отвергли египтяне. Классическое искусство стало учитывать изменение пропорций в результате физических движений; изменение перспективы в

результате зрительного процесса, а также необходимость в некоторых случаях корректировать оптические впечатления зрителя с помощью «эвритмических» приспособлений (28, с. 83).

Отечественный искусствовед Д.Ю. Молок, словно резюмируя эти важнейшие наблюдения зарубежного исследователя, замечал: «...античная Греция противопоставляла жесткому, механистичному, статичному и условному кодексу египетских мастеров гибкую, динамичную и эстетически оправданную систему отношений. Живому религиозному чувству греков был свойственен особый “натурализм”. В античности очень распространено представление о живых культовых статуях. У Гомера троянки кладут на колени Афины, чтобы умиливать ее, богатую ризу, а богиня, ее живая статуя, отрицательно качает головой» (27, с. 13).

Отличая эллинское искусство от египетского, Калистрат писал о скульптурном изображении Эрота: «В этой статуе ты мог увидеть, как медь чудесно превращалась в прекрасное нежное тело; одним словом, — искусству было достаточно собственной силы, чтобы выполнить все, что ему нужно» (курсив мой. — А. А.) (17, с. 138).

Панэстетизм эллинов чудесным образом сочетался с любознательностью (у египтян не было страсти к умозрительному знанию, к логическому обобщению опыта и общественной практики, к изучению закономерностей развития природы и общества). Эллы первыми и единственными в Древнем мире создали философию. Греческая философия, пишет А.В. Ахутин, «может быть, высшее порождение эллинского гения. Она рождается не в гадательных домыслах о мире, а в странной озадаченности, — удивлении — самим существом существования. Эта озадаченность, и в экзистенциальном, и в логическом плане, есть собственное начало философии» (7, с. 16–17). Видимо, поэтому Аристотель говорил, что все другие науки более необходимы, чем философия, но лучше нет ни одной» (см.: 3). О том же, но по-другому писал Плутарх: «...знание сверхчувственного и священного, просияв сквозь душу, как молния, только один раз позволяет коснуться себя. Поэтому Платон и Аристотель называют это мистической частью философии, ибо, миновав сложное и разнородное с помощью разума, люди возносятся к этому первичному смыслу, простому и нематериальному началу и, по-настоящему коснувшись заключенной в нем чистой истины, полагают, что обладают, наконец, всей мудростью»

(29, с. 67). С письменами Плутарха замечательно сочетается мнение о греческой философии М. Хайдеггера. Он считал, что самое удивительное в эллинах «их способность видеть все подлежащее сказыванию уже в его самозакутывании» (44, с. 293). Хайдеггер вспоминает при этом слова Гераклита «Но всем правит молния». Это значит, комментирует немецкий философ, что «ясность, дарующая наличность всему присутствующему, являет свою воедино собранную, внезапно изъясляющуюся власть в облике молнии (45, с. 283). «При воцарившейся ныне оборотливости речей и писаний самое трудное, – пишет Хайдеггер, – это безыскусное, все несущее на себе сказывание, и труднее всего слышать его, когда оно еще где-то совершается» (44, с. 293).

Египтяне были мудры иначе. У них греки научились математике и геометрии, но истина была дана им изначально их верой, в том числе – в магию, а грекам эту истину нужно было искать. Она была скрыта в богах, т.е. в природе, в том числе и природе человека. «Трудно познать самого себя», – говорил Фалес из Милета. Греческим философам, как героям Достоевского, не надобно было миллионов, «надобно мысль разрешить». «Между тем вся мысль египтян, вавилонян, иудеев... в своих предельных достижениях не философия, ибо предмет этой мысли не “бытие”, а жизнь, не сущность, а существование, и оперирует она не “категориями”, а нерасчлененными символами человеческого самоощущения в мире». У греческих философов «мышление впервые превратилось из мышления в мире в мышление о мире» (1, с. 17). Размышляя о предмете философии, Аверинцев отмечает: «Абсолют философской религии Платона называется “существенно-Сущее” (...) абсолют библейской веры называется “Живой Бог”... Переводчики, создавшие так называемую Септуагинту, на радость всем философствующим теологам средневековья передали знаменитое самописание библейского бога в терминах греческого онтологизма “Аз есмь Сущий” (Исход, гл. 3, ст. 14), но древнееврейский глагол... означает не “быть”, но “действенно присутствовать”; он характеризует не сущность, а существование... И здесь дело идет о жизни, а не о бытии; о реальности, а не о сущности» (1, с. 59).

Эти глубокие соображения Аверинцева косвенно подтверждаются примерами из дидактической афористики Древнего Египта, которая

приблизительно может быть соотнесена с философской прозой Древней Греции. Вот один из фрагментов такого рода:

Поучение Аменемхета I

Берегись подчиненных,
Не приближайся к ним,
Не оставайся один,
Не доверяй брату,
Не знай друга,
Не имей доверенного,
Не полезно это (см.: 16, с. 112).

Симптоматично, что в Египте не было не только философии, но и литературы в профессиональном смысле этого слова. Недаром С. Аверинцев назвал одну из своих статей «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”»^{2*}. Впрочем, один из выдающихся зачинателей русской египтологии Б.А. Тураев в 1920 г. опубликовал книгу «Египетская литература», но вот что он писал на страницах своего замечательного труда: «История египетского искусства давно уже имеет свою обширную литературу, вызвала несколько солидных трудов общего характера и преподается с университетских кафедр. Совершенно иное мы должны сказать относительно другой ветви творчества египтян – их словесности. Стены храмов, гробниц, египетская почва представили нам для изучения огромное количество памятников письменности (...) и египетская литература по древности и продолжительности занимает бесспорно первое место (...) но здесь всецело господствует практический дух ежедневного обихода и исключается всякое умозрение...» (39, с. 3, 5, 17).

Подобный отзыв содержится в монографии Тураева и в отношении мистико-гностических сочинений: «...с самого начала своей культуры египтянин стремился усвоить себе “знание” пути ко спасению, хотя и представлял его себе грубо в виде знания “имен”... И этими именами теперь пестрят продукты гностицизма; таинственные писания связываются с именами египетских богов Тота, Хнума, Исида, приписываются египетским волхвам Нехепсо и Петосирису. Большое количество “гностических”, уже греческих папирусов, содержащих молитвы, заклинания и т. п., переполнено египетскими элементами и

похожи иногда на переводы или пересказы соответствующих демотических произведений...» (39, с. 272).

В связи с этими замечаниями египтолога стоит вспомнить метафорическое высказывание Хайдеггера о предназначении философии и литературы: «Высвобождение языка из-под грамматики на простор какой-то более сущностной структуры препоручено мысли и поэзии (...) Мысль есть l'engagement со стороны истины бытия...» (46, с. 197–202).

Египетская словесность «не есть литература по той же причине, по которой ближневосточная мысль не есть философия (1, с. 14)... – писал Аверинцев. – Понятие индивидуального “авторства” неизвестно ближневосточным литературам, его функционально замещает понятие личного “авторитета”» (1, с. 21). Греция же – это развитие «авторского самосознания» (1, с. 27)... Со стихией разговора эллины «поступили по-своему, переместив его внутрь литературного произведения... разговор искусственно воссоздается, имитируется, стилизуется средствами литературы. Создается дистанция между собой и другим “я” (...) Но что это такое – личность, понятая объективно, чужое “я”, наблюдаемое и описываемое как “вещь”? Греки ответили на этот вопрос одним словом; “характер”...» (1, с. 23). К поэтике Ближнего Востока, пишет Аверинцев, приложима характеристика Д.С. Лихачёва, данная им поэтике древнерусской литературы XIV–XV вв.: «Психологические состояния как бы “освобождены” от характера». Чувства как бы живут вне людей, но зато пронизывают все их действия...» (22, с. 62–64). Напротив, отмечает Аверинцев, «греки увидели телесно-душевный облик человека, его “эйдос” и “этос”, его характер как систему черт и свойств, как целостную и закономерную предметную структуру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций» (1, с. 25).

Другое кардинальное отличие греческой литературы от ближневосточной словесности – наличие «пластически замкнутой формы»... «ибо осознание прав и обязанностей личного авторства стоит в отношениях взаимозависимости к эстетическому императиву художественного “целого” (...); замкнутое и вычленившееся из жизненного потока произведение есть коррелят замкнутой и вычленившейся авторской индивидуальности. (...) До тех пор пока литературный текст живет всецело внутри общежизненной ситуации, предстающей по отно-

шению к нему как целое, сам он отнюдь не обязан являть собою “целое” – скорее, наоборот: такая гордыня ему противопоказана» (1, с. 29). Значит, дело не в том, что в Древнем Египте «не писалось прекрасных и глубокомысленных сочинений – таковые были, и в немалом числе; но содержание всенародной жизни выражало себя не в них. Египтяне из века в век возводили здание государства и здания храмов, распахивали пашни и вырезали из базальта статуи, выражая в молчаливой весомости своих трудов суровый пафос безличного порядка...» (1, с. 39). Симптоматично, что имена египтян были только личными и не имели исторического содержания... Более простые имена – короткие обозначения телесных или умственных качеств их носителя... И во все времена было много имен, подсказанных семейной любовью (52, с. 30). Вот, в частности, почему цивилизация Древнего Египта заслуживает сравнительного осмысления наряду с цивилизацией Древней Греции.

Наконец, еще об одной особенности человека древних цивилизаций. Свободный человек греческих полисов был общественным животным. Перикл утверждал, что богатство мы ценим лишь потому, что употребляем его с пользой, а не ради пустой похвальбы. Признание бедности ни для кого не является позором, но большой позор мы видим в том, что человек не стремится избавиться от нее трудом (см.: 43).

Жизнь египтян, так же, как жизнь греков, отличалась простотой и умеренностью. Египтяне и в раю мечтали трудиться, вести такой же образ жизни, как на земле (см.: 52, с. 230). Их скромность и тщательность распространялись на все. Всякая иступленность была им чужда. Выдающийся немецкий египтолог Адольф Эрман, в частности, пишет: «...едва ли можно назвать какой-либо другой народ, который был бы таким невоинственным, как феллахи» (52, с. 351). Другая особенность египтян, подчеркивающая их «этос», – предпочтение пива, но не вина. «Пиво было любимым напитком египетского народа, и даже умершие в своем загробном блаженстве не могли обойтись без пива... в эпоху Древнего царства египтяне варили четыре сорта пива, среди которых было “черное”, т. е. “темное”... Мы мало знаем о приготовлении пива, однако все сведения согласуются, что оно делалось из молотого ячменя...» (53, с. 77–78), но вино, которое у них известно с фараона XXVI династии (VII в. до н. э.) Псамметиха, как рассказывает Плутарх, ссылаясь на свидетельства астронома и географа IV в.

до н. э. Эвдокса Книдского, не употребляли в возлияниях богам, оно считалось кровью тех, кто некогда воевал с богами; когда эти воины пали и смешались с землей, из них, якобы, произросла лоза. Поэтому пьянство, считали египтяне, делает людей бешеными и безумными, словно они наполнились кровью предков (29, с. 9). Однако Эрман, читая рисунки из фиванской гробницы и опираясь на письменные источники, располагал иными сведениями. Он писал: «В эпоху Древнего царства в Египте различали шесть сортов вина... Виноград в больших количествах выращивали по всей стране... Рамзес III насадил “бесчисленные виноградники” в южных и северных оазисах... Больше всего он заботился о знаменитом винограднике в горах, который давал “сладкое вино” и назывался Ка-ен-Кемет – “дух Египта”... В эпоху Нового царства... любимым обычаем египтян было смешивать несколько сортов вина» (52, с. 86–87). Кемет – «черная земля». Так египтяне называли свою страну по цвету ее почвы и этим отличали ее от *красной страны* варваров (52, с. 56).

Древние цивилизации, как архетипы, несомненно, присутствуют в нашем сознании и определяют наши ценностные ориентиры, наше представление о глобальном мире и корректируют восприятие нами нас самих.

Примечания

1* Религиозное настроение греческой архитектуры подчеркивал О. Шуази. – См.: (48, с. 320). В примечаниях к его тексту ему возражал В.Д. Блаватский, считая, что Шуази впадает в сильное преувеличение. – См.: (там же, с. 572). Но этот спор вряд ли имеет серьезное основание, потому что социальная жизнь Древней Греции была тесно переплетена с религиозной, с так называемой публичной религией.

2* Словесность не хуже литературы, она другая, лишена авторской индивидуальности. Прекрасный образчик египетской словесности опубликован М.Э. Матье:

Красавица
Единственная сестра, нет подобной ей,
Прекраснейшая всех людей.
Смотри, подобна она звезде восхода
При начале счастливого года.
С сияньем дивным, с блестящей кожей.
Прекрасная глазами зоркими,
Сладостны уста ее говорящие,

Нет у нее ни слова лишнего.
Высока шея ее и блестящ затылок,
Ляпис-лазури истинный – волосы ее.
Рука ее превосходит золото
И пальцы подобны лотосам.
Несут ноги красоту ее.
Походкой легкой идет она по земле.
Вынуждает она шею людей всех
Отвернуться (в ослеплении) при виде ее (26, с. 80).

Уместно добавить, что в поэтическом произведении обычно разделяли красными точками один стих от другого. – См.: (там же, с. 13).

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 13–75.
2. Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. – М.: Эксмо, 2005. – 480 с.
3. *Аристотель.* Метафизика / Пер. с древнегр. А.В. Кубицкого // *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. – М.: Мысль, 1976. – Т. 1. – 550 с.
4. *Артог Ф.* Первые историки Греции / Пер. с фр. // Вестник древней истории. – М., 1999. – № 1. – С. 177–187.
5. *Асоян А.А.* «Илиада» Гомера и «Два голоса» Ф.И. Тютчева // Пушкинский альманах. – Омск: ОмГПУ, 2004. – С. 115–125.
6. *Афинея.* Пирующие софисты // Памятники поздней античной научно-художественной литературы / Пер. М.Л. Гаспарова, Т.А. Миллер. – М.: Наука, 1964. – С. 178–197.
7. *Ахутин А.В.* Античные начала философии. – СПб.: Наука, 2007. – 784 с.
8. *Блаватский В.Д.* Античная археология и история. – М.: Наука, 1985. – 282 с.
9. *Вернан Ж.-П.* Индия, Месопотамия, Греция: Три идеологии смерти / Пер. с фр. Г. Галкиной // Новое литературное обозрение. – М., 1998. – № 33. – С. 22–29.
10. *Волошин М.* Искусство и искус // *Волошин М.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 211–257.
11. *Гвоздева Т.Б.* К истории конкурса мужской красоты в Древней Греции // Вопросы истории. – М., 2001. – № 1. – С. 146–151.

12. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. / Под ред. М.А. Лившица. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 312.
13. *Геродот.* История / Пер. Г.А. Стратановского. – М.: Ладомир, 2002. – 739 с.
14. *Гомер.* Илиада / Пер. Н.И. Гнедича. – Л.: Наука, 1990. – 364 с.
15. *Гомер.* Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. – М.: Наука, 2000. – 482 с.
16. *Гуля Н.П.* Дидактическая афористика Древнего Египта. – Л.: Ин-т им. Н.К. Крупской, 1941. – 112 с.
17. *Калистрат.* Статуи // Филострат (Старший и младший). Картины. Калистрат. Статуи / Прим., пер. и введение С.П. Кондратьева. – Л.: Изогиз, 1936. – С. 138–192.
18. *Кесс Г.* Загробный мир царя на небесах // *Кесс Г.* Заупокойные верования древних египтян. От истоков и до исхода Среднего царства. – СПб.: Изд-во журнала «Нева», 2005. – С. 107–153.
19. *Кесс Г.* Заупокойные верования египтян. От истоков и до исхода Среднего царства. – СПб.: Изд-во журнала «Нева», 2005. – 496 с.
20. *Кифишина О.А.* Жрицы семейных культов в Афинах классической эпохи // Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 231–240.
21. *Кларк К.* Нагота в искусстве / Пер. с англ. М.В. Куренной и др. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
22. *Лихачёв Д.С.* Культура Руси времен Андрея Рублёва и Епифания Премудрого (конец XIV – XV в.). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 194 с.
23. *Лосев А.Ф.* История античной философии в конспективном изложении. – М.: Мысль, 1989. – 204 с.
24. *Лосев А.Ф.* Типы античного мышления // *Тахо-Годи А.А.* Греческая культура в мирах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 675–706.
25. *Масперо Г.* Египет / Пер. с фр. – М.: Проблемы эстетики, 1915. – 401 с.
26. *Матье М.Э.* Что читали египтяне 4000 лет тому назад. – Л.: Музей истории культуры и искусства (Гос. Эрмитаж), 1934. – 80 с.
27. *Молок Д.Ю.* Художественные структуры в античном искусстве: Опыт их изучения. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996. – 24 с.
28. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с англ. В.В. Симонова. – СПб.: Акад. Проект, 1999. – 455 с.
29. *Плутарх.* Исида и Осирис. – Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1996. – 257 с.
30. *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М.: Искусство, 1985. – 256 с.

31. Рабинович Е.Г. «Безвредная радость»: О трагическом катарсисе у Аристотеля // *Mathesis. Из истории античной науки и философии.* – М.: Наука, 1991. – С. 103–114.
32. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Античность / Пер. с ит. С. Мальцевой. – М.: Петрополис, 1994. – 336 с.
33. Савостина Е.А. Миф и культ героя // *Жизнь мифа в античности. Виперовские чтения* – 1985. – М.: Сов. художник, 1988. – Вып. 18, ч. I. – С. 98–115.
34. Скобельцин А. Нарцисс, или Мастерская взгляда / Пер. с фр. В. Илющенко. – М.: Греко-латинский каб. Ю.А. Шичалина, 2001. – 356 с.
35. Софокл. Эдип в Колоне // *Софокл. Драмы* / Пер. Ф.Ф. Зелинского. – М.: Наука, 1990. – С. 59–123.
36. Таруашвили Л.И. Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Катрера де Кенси. – М.: Architectura, 1995. – 178 с.
37. Тураев Б.А. Бог Тот. Опыт исследования в области истории древнеегипетской культуры. – СПб.: Журнал «Нева», 2002. – 407 с.
38. Тураев Б.А. Древний Египет. – Пг.: Огни, 1922. – 177 с.
39. Тураев Б.А. Египетская литература. – М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1920. – Т. 1. – 281 с.
40. Тураев Б.А. История Древнего Востока. – СПб.: Безобразов и К%, 1913. – Ч. 1. – 367 с.
41. Уманцев Ф.С. Искусство Древнего мира. – Киев: Спалах, 1996. – 216 с.
42. Фор Э. Дух форм / Пер. с фр. А.В. Шестакова. – М.; СПб.: Machina Axioma, 2002. – 238 с.
43. Фукидид. История / Пер. Г.А. Стратановского. – М.: Наука, 1981. – 544 с.
44. Хайдеггер М. Знаки // *Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка* / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 293–294.
45. Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли // *Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка* / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 280–292.
46. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М. Время и бытие* / Пер. с нем. В.В. Библихина. – М.: Республика, 1993. – С. 197–202.
47. Храм в Древнем Египте // *Во времена фараонов: Объяснительный текст к культурно-историческим картинам Лемана «Египтяне»* / Пер. с нем. С.А. Князькова. – М.: И. Кнебель, 1911. – 40 с. с илл.
48. Шуази О. История архитектуры: В 2 т. / Пер. с фр. В.Д. Блаватского и др. – М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935.
49. Элиаде М. Зевс и греческая религия // *История веры и религиозных идей. От каменного века до Элевсинских мистерий.* – М.: Академический проект, 2008. – 525 с.

50. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения / Пер. с англ. Ш.А. Богоиной и др. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
51. *Элиаде М.* Религиозные идеи и политические кризисы в Древнем Египте. История веры и религиозных идей. От каменного века до Элевсинских мистерий. – М.: Академический проект, 2008. – 622 с.
52. *Эрман А.* Государство, армия и общество Древнего Египта. – М.: Центрполиграф, 2008. – 393 с.
53. *Эрман А.* Жизнь в Древнем Египте / Пер. с англ. И.А. Петровской. – М.: Центрполиграф, 2008. – 394 с.
54. *Drerup H.* Griechische Baukunst in geometrischer Zeit. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. – 136 S.
55. *Lawrence A.W.* Greek Architecture. I. – New Haven: Yale univ. press, 1983. – 432 p.

ИСТОРИЯ ИДЕЙ

Ю.А. Асоян

НОВОЕВРОПЕЙСКАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ МОРАЛИ В КОНЦЕПЦИИ А. МАКИНТАЙРА

Аннотация. В статье рассматривается концепция Александра Макинтайра, представленная в его книге «После добродетели...». Рамкой для ее содержательного рассмотрения избрана проблематика «новоевропейской генеалогии моральной теории». Прежде всего, речь идет о возникновении морального универсализма как принципа моральной теории и его последствиях. В применении ко взглядам Макинтайра «генеалогическая» проблематизация его концепции содержит определенную трудность. Она состоит в том, что сам он не определяет свой проект как «генеалогический». Тем не менее автор статьи показывает, что генеалогическое рассмотрение новоевропейских моральных теорий, категорий и понятий этики (в ситуации их возникновения) представляет собой важнейший ракурс исследования Макинтайра. Его основная проблематика связана с обсуждением противоречивого значения универсалистского проекта рационального обоснования морали в эпоху XVII–XVIII вв., формированием конструкции «индивида» и тем, как это отразилось на всем понятийном поле моральной теории.

Ключевые слова: мораль; языки этики; рациональные обоснования морали; моральный универсализм; проект Просвещения; концепция индивида; история понятий.

Abstract. The article discusses the conception of Alexander MacIntyre presented in his book «After virtue...». The «genealogy of modern moral theory» is under concern in the article. The author talks about the emer-

gence of moral universalism that was thought by MacIntyre as a principle of moral theory.

Keywords: morality; languages of ethics; rational justification of morality; moral universalism; the project of the Enlightenment; the concept of the individual; history of concepts.

Книга А. Макинтайра, философа, историка этики и теоретика морали из Бостонского университета, «После добродетели...» увидела свет в 1981 г. (7). Основная тема книги, связана с интерпретацией теоретических обоснований этики в XVII–XIX вв. Материал, к которому обращается Макинтайр, далеко выходит за пределы отмеченной эпохи. Взгляд автора охватывает как античную «предысторию» европейской моральной философии, так и «актуальное состояние» моральной теории в XX в. Однако, как уже было отмечено выше, нас будет интересовать «генеалогическая перспектива» исследования Макинтайра и, в частности, выстраиваемая в его работе новоевропейская генеалогия моральной теории. Речь пойдет об исходных принципах построения моральной теории в эпоху Нового времени.

Рамка «генеалогии морали» в труде Макинтайра содержит очевидную трудность, которую, во избежание недоразумений, нельзя не отметить. Она заключается в том, что сам Макинтайр не определяет свой проект в категориях «генеалогии». Тем не менее мы попытаемся показать, что генеалогическое рассмотрение новоевропейских моральных теорий, категорий и понятий этики представляет собой важный ракурс исследования Макинтайра, и в этом смысле его концепцию было бы полезно соотнести с другими проектами генеалогии морали и этики^{1*}. Основная проблематика концепции Макинтайра связана с обсуждением значения универалистского проекта рационального обоснования морали в эпоху XVII–XVIII вв., возникновением и ролью концепции «индивида» и тем, как это отражается на трансформации понятия морали.

Вообще говоря, подход Макинтайра-этика предполагает не одну, а сразу несколько теоретических перспектив: в частности, он может быть соотнесен с концепцией морального сознания как коммуникативного действия Ю. Хабермаса (9)^{2*}. Вместе с тем на эту работу полезно взглянуть и в связи с формирующимися в последней трети XX столетия подходами исторической семантики понятий. В книге нет

ссылок на непосредственно предшествующие по времени исследования Рейнхардта Козеллека (12) или его единомышленников, но выводы, к которым приходит Макинтайр, явно перекликаются с некоторыми заключениями «историков понятий» (где предметом рассмотрения оказываются важнейшие семантические сдвиги ключевых *социальных концептов* на рубеже XVIII и XIX столетий).

Применительно к Макинтайру говорить об истории или тем более генеалогии понятий в смысле строго отрефлексированной и последовательно выстраиваемой методологии не приходится, обращение к исторической семантике *этических концептов* чаще предстает у него как какие-то отдельные вкрапления в историко-теоретический анализ моральной философии. Тем не менее пересечений с историей понятий больше, чем может показаться на первый взгляд. Первое из них состоит в идее о принципиальной *новизне «морали»* (ниже мы поясним этот кажущийся, вероятно, довольно странным тезис), второе касается роли моральной философии XVII–XIX вв. не только в рациональных обоснованиях морали, но и в выработке новых представлений о *принципах работы моральных понятий*.

Языки этики и проект рационального обоснования морали

Свою книгу автор начинает главой, содержащей одно гипотетическое и, как ему кажется, весьма «неприятное предложение»: «Представим, что естественные науки внезапно исчезли в результате катастрофы. В целом ряде несчастий, постигших окружающую среду, общественное мнение обвинило ученых. В ходе всеобщих беспорядков были разрушены лаборатории, толпа линчевала физиков, книги и инструменты были уничтожены. Власть захватило политическое движение ЗА НЕЗНАНИЕ, вынудившее прекратить преподавание науки в школах и университетах, заключив в тюрьму и казнив оставшихся ученых». Позднее наступило отрезвление, «просвещенные люди» попытались возродить науку, хотя по большей части было забыто, что это такое. В их распоряжении остались фрагменты научных знаний и оторванные от теоретического контекста эксперименты.

Тем не менее это стало основой возрождения множества практик с воскрешенными названиями физики, химии и биологии. Дети усердно изучали сохранившиеся остатки периодической таблицы Менделеева

и хором, как заклинания, повторяли некоторые теоремы Евклида. Новоявленные специалисты в сфере науки спорили о достоинствах теории относительности, эволюционной теории и теории флогистона, хотя обладали очень скудными сведениями обо всем этом. Они имели в своем распоряжении не целостные теоретические выкладки, а лишь осколки, напоминающие «тексты» досократиков. «Все, что эти ученые делали и говорили, удовлетворяло определенным канонам непротиворечивости и согласованности, но контекст, который мог бы придать смысл их действиям, был утерян» (7, с. 5–6).

Образ катастрофы, постигшей науку, нужен Макинтайру, чтобы сделать следующее гипотетическое предположение, которое имеет гораздо более тесное отношение к той предметной области, которой он непосредственно занимается. Дело в том, что нечто, напоминающее описанную выше «катастрофу», произошло, по Макинтайру, и в сфере *языка морали*. «Моя гипотеза состоит в том, – пишет он, – что в нашем действительном мире язык морали находится в таком же состоянии беспорядка... В области морали мы имеем лишь фрагменты концептуальной схемы, обрывки, которые в отсутствие контекста лишены значения». «Видимость целостного языка моральных понятий продолжает существовать, несмотря на то что *целостная субстанция морали в значительной степени фрагментизирована и даже частично разрушена*» (курсив везде наш. – Ю. А.) (7, с. 7, 10).

Но если в языке морали произошла некая катастрофа, сопоставимая с той, что описана выше, то почему же о ней не дошло до нас никаких сообщений, развивает свою версию Макинтайр. Почему случившееся не было осознано, и почему в нашем распоряжении нет свидетельств этой катастрофы? Ответ может быть сформулирован примерно так: во-первых, потрясения «проявляются не в тех немногих значительных событиях, характер которых без сомнения ясен, а в более длительных и менее идентифицируемых». Во-вторых, они произошли в не только до основания академической истории, «которой от роду не более двух веков», но и, более того: «моральные и другие оценочные предпосылки академической истории являются производными от тех форм беспорядка, которые описаны мною...» (7, с. 8–9).

Пресловутый «беспорядок» *языков этики* Макинтайр связывает не только с конкурирующими проектами рационального обоснования морали в европейской философии XVII–XVIII вв., но и с выработкой

современного (в широком смысле этого слова) понятия о морали, непосредственно зависимо от нового представления об индивиде, или, как выражается сам Макинтайр, тесно связанного «с концепцией индивида». Самая общая рамка его видения истории такова: после революции протестантизма, с одной стороны, на фоне роста секулярной рациональности XVIII столетия – с другой, «религия, – полагает Макинтайр, – не давала уже общего основания для морального дискурса и действия». В новых условиях функцию обоснования морали попыталась взять на себя философия.

С этой ее ролью связан небывалый взлет «моральной философии» в эпоху XVIII столетия. Однако просветительский проект рационального обоснования морали, полагает Макинтайр, «решительно провалился». «И неудача философии в обеспечении того, что не могла уже сделать больше религия, была важной причиной [последующей] потери философией ее центральной культурной роли», это «обусловило превращение философии в маргинальную, узкоакадемическую дисциплину» (7, с. 72). От этой неудачи пострадала и вся теоретико-моральная сфера. «Мораль... нашей культуры, – полагает автор, – до сих пор лишена какой-либо общерациональной основы», притом что значимость последней невероятно переоценивается.

Проект универсалистского истолкования и рационального обоснования морали имел своим основанием то, что можно назвать «концепцией индивида». Настоящим изобретением моральной философии XVII–XVIII вв., считает Аласдер Макинтайр, как раз и был «индивид». «Когда было изобретено отчетливо современное Я, его изобретение потребовало не только по большей части нового социального устройства, но также и устройства, которое определялось не всегда совместимыми убеждениями и концепциями» (7, с. 88). «С одной стороны, индивидуальный субъект, освобожденный от теократии и теологии, который воспринимает себя и воспринимается моральными философами в своем моральном авторитете» (7, с. 89), а с другой – унаследованные от прошлого, утратившие свой контекст, но не утратившие влияния, правила и предписания морали, теряющие былую функциональность.

Макинтайр размышляет о невиданной социальной универсализации языка моральных предписаний и требований, которая характеризует «проект Просвещения», о том, что эта универсализация входит в

противоречие с локальными социальными контекстами прежних моральных практик и их обоснований. Существовавшие ранее морально-этические практики и их описания отрываются от контекста своего смыслопорождения, вводятся в новый всеобъемлющий контекст, притом в ранге универсалий, а потому перестают срабатывать. По Макинтайру, «нагромождение» моральных теорий, вырванных из своего исторического контекста и помещенных в контекст единых требований универсальной морали, обращенных к «человеку вообще»^{3*} (4, с. 254), как раз и создает «поразительную невнятицу».

Хотя «поверхностная риторика нашей культуры, – пишет Макинтайр, – и приспособлена к тому, чтобы говорить о моральном плюрализме вполне благодушно, но при этом понятие плюрализма слишком расплывчато» (7, с. 17), оно вполне допускает рядом с собой представление о фундаментальном единстве языка моральных понятий и требований. «Слишком часто мы считаем моральных философов прошлого людьми, которые вели один и тот же спор по поводу относительно неизменного предмета» (7, с. 18). Кроме того, саму мораль рассматриваем в основном как директорию вечных истин. Показательно, что, несмотря на головокружительный взлет культурной и исторической антропологии в XX в., такие «нормативные» дисциплины, как этика и логика, оставили его для себя почти совершенно неотмеченным.

Генеалогия морали и конструкция индивида

Впрочем, об одном результате антропологического поворота применительно к интерпретации морали можно говорить вполне определенно. Он касается проблемы ее генезиса. Едва ли не со школьной скамьи нас приучают рассматривать мораль как древнейшую сферу жизни общества, предшествующую сферам правового или политического регулирования. Результатом оказывается представление об исключительной древности как самого феномена морали, *так и представления о ней*. Это расхожее убеждение обычно разделяют и далекие от вопросов этической теории обыватели, и специалисты, занимающиеся проблемами этики.

С другой стороны, в европейской интеллектуальной традиции, а именно она является предметом исследования Макинтайра, первые попытки теоретической рефлексии и обоснования морали связывают-

ся с Античностью (где произошла эмансипация этических знаний). Недаром же обе эти категории (мораль и этика) принято возводить к греко-римскому миру. Но, по Макинтайру, даже это неоправданно удревляет то *понятие о морали*, которым мы оперируем сегодня. Близкое нам представление о морали, полагает он, возникло относительно недавно. Понятие морали смело можно отнести к категориям ложно-классическим. «В латинском языке, как и в греческом, *нет слова, которое было бы правильно перевести нашим “мораль”*» (7, с. 56).

Хотя термин «мораль» (moral) и является преемником латинских mos, mores, хотя чисто лингвистически это понятие произведено от «moralis», но все эти латинские понятия слишком далеки от такой современной категории, как «мораль». Латинское mores означает просто «обычаи» и «нравы», так же как и греческое ἠθική (в форме pluralis'а). Ближайший предшественник существительного «мораль» – форма прилагательного – «moralis». Можно считать, что это слово изобрел Цицерон. В трактате «О судьбе» он использовал moralis для перевода греч. «ethikos» как «имеющего отношение к характеру». Но, как и «ethikos», «moralis» означает у него лишь то, что «относится к характеру», причем понятому как множество предрасположений к определенному поведению (7, с. 56).

В новоевропейских языках существительное «мораль» произведено от прилагательного «моральный». Значение этого существительного в литературных пассажах – «практический урок», «жизненное наставление» («полезное извлечение»). И то, что в нашей «морали» связано с представлением о ней как о чем-то практическом, полагает Макинтайр, гораздо ближе к латинскому значению. Только в XVIII столетии понятие морали приближается к универсальному нормативному значению, разделяемому большинством из нас теперь. Но характерно, что перед этой нормативной универсализацией оно переживает радикальное сужение, вплоть до того, что преимущественно использовалось лишь в отношении сексуального поведения, откуда появились такие выразительные характеристики сексуальной распушенности как *аморальное поведение* или просто – *быть аморальным* (7, с. 57).

В отношении того, о чем говорит здесь Макинтайр, можно провести следующую аналогию: когда в университетском курсе философии заходит речь о *практической философии* Канта, нам поясняют, что «практическое» у Канта является синонимом «нравственного»^{4*}.

Преподаватели философии нередко пользуются этим примером, чтобы показать уязвимую узость «практического» в понимании Канта (в сравнении с современным его значением). Вместе с тем столь характерное сближение морального и практического следовало бы использовать скорее для того, чтобы показать широкое и, так сказать, неспецифически моральное, понимание самой «морали». Понятие «моральной добродетели» появляется в значении «практической добродетели», и оно до недавнего времени не означало ничего более.

По Макинтайру, эпоха, когда мораль стала названием той конкретной сферы, в которой правилам поведения, не являющимся ни теологическими, ни правовыми, ни эстетическими, позволено было занять собственное культурное пространство, охватывает примерно два столетия, с середины XVII вплоть до начала или середины XIX в. Это время, когда различие морали и теологии, этики и права, этического и эстетического пробивало себе дорогу, пока не стало, наконец, общепринятой доктриной. В истории моральной философии этот период отмечен грандиозными попытками независимого (от других сфер) рационального обоснования морали (Д. Юм, А. Смит, И. Кант, в этот список Макинтайр включает и Кьеркегора, поставившего проблему выбора эстетического или этического принципов жизни).

И все-таки, согласно нашему автору, новоевропейский проект рационального обоснования морали «решительно провалился» (7, с. 72). Его неудача была предрешена кризисом телеологического способа мышления как такового. Раньше представление о человеке необходимо включало в себя представление о его предназначении (а последнее, в свою очередь, диктовалось теми социальными ролями, в которых всякий раз выступал тот или иной человек). Новоевропейские попытки рационального обоснования морали XVII–XVIII вв. сопровождались (и инициировались) отказом от телеологического воззрения. Представление о предназначении человека, полагает Макинтайр, не включалось более в состав теории изначально, вместо этого оно должно было быть *выведено из нее путем рациональных обоснований*.

Мы подошли к одному из ключевых моментов этой концепции. «Моральные аргументы в рамках классической аристотелевской традиции – будь то древнегреческая или средневековая версии – включают, – пишет Макинтайр, – по крайней мере одну функциональную концепцию, а именно концепцию человека, имеющего существенную

природу или существенную цель, или функцию» (7, с. 83). Разговор *о сущем* предполагает те или иные долженствования, которыми сущее, собственно, и определяется. В «Никомаховой этике» Аристотель в качестве отправной точки этического исследования полагает, что отношение «человека» к «праведной жизни» аналогично отношению «арфиста» к «хорошей игре на кифаре» (1095 а 15) (7, с. 84). Таким образом, понятие цели и долженствования заключено в его понятии о сущем.

Из «есть» здесь всегда выводимо «должно», или «следует». И наоборот – моральные долженствования рассматриваются как *фактические суждения*. Человек здесь, как образно выражается Аласдер Макинтайр, всегда «хороший человек», «часы – хорошо идущие часы». Это положение вещей сохраняет силу и позже. Даже Иммануил Кант, уже в совершенно иную эпоху, отмечал, что *без телеологического обрамления весь проект морали становится непостижимым* (7, с. 80). Но именно в его время, или даже несколько ранее, телеологический принцип соотнесения «сущего» и «должного», предмета и его предназначения подвергся существенной коррозии. Он был дискредитирован и отброшен, причем не только классиками новоевропейской науки, но и в более широких мировоззренческих сферах.

Уже в сочинениях философов XVII – начала XVIII в. можно видеть последовательное разрушение связи между предписаниями морали и констатациями о человеческой природе. Макинтайр приводит важное рассуждение Юма, который замечает, что «в каждой системе морали, с которой он когда-либо сталкивался, ее автор [неизменно] делает переход от утверждений о Боге или человеческой природе к моральным суждениям: так что вместо соединения суждений с помощью *есть* или *не есть*, я все время встречаюсь с суждениями, связанными с помощью *следует* или *не следует*». Но, полагает Юм, должны быть, по крайней мере, приведены резоны, обосновывающие возможность такого перехода, и показывающие, как это новое отношение выводимо из других, полностью от него отличных...^{5*} (см.: 7, с. 80–81).

Ощущение разрыва между «суждениями факта» и телеологическим (а также ценностным) воззрением на мир (с позиций долженствования) зашло так далеко, что едва не привело к выводу о принципиальной невозможности морального заключения из множества фактических посылок «истинной логики». Это подкреплялось апелляцией к

теории вывода: в заключении не может появиться ничего такого, чего нет в посылах. А. Прайор высказал контраргументы к такого рода построениям. Из суждения-констатации «Он является морским капитаном» при определенных обстоятельствах с необходимостью выводится долженствование: «Ему следует делать то, что пристало морскому капитану». Аналогичным образом из суждения «Он является врачом» при известных обстоятельствах с необходимостью выводится долженствование: «Он должен оказать медицинскую помощь пострадавшему».

Иными словами, посылка «есть» может давать и дает заключения по типу «следует». Но чтобы этот переход был осуществлен, необходим все же надлежащий контекст, определенный «вырезок действительности», ситуация или фрейм, связанные с определенной ролью человека. «...Быть человеком – значит выполнять множество ролей, каждая из которых имеет свою собственную точку зрения и цель: член семьи, солдат, философ, слуга Господа. *И только когда человек, – отмечает Макинтайр, – начинает пониматься как индивид до и независимо от всех ролей, “человек” перестает быть функцией...*» (7, с. 84). («Как только из морали исчезает понятие существенных человеческих целей или функций, трактовка моральных суждений как фактических утверждений начинает казаться неправдоподобной») (7, с. 85).

Когда понятие о человеке перестало связываться с «функциональной концепцией», моральная теория перестала ориентироваться на те конкретные и очень разные модусы человеческого бытия, на те положения, к которым она необходимо была прикреплена прежде. Ее предписания, за исключением выделенных впоследствии узких сфер так называемой «профессиональной этики», стали универсальными, адресованными человеку вообще. *Спецификация* моральной проблематики, связанная с последовательным различением морали и религии, права, ряда других сфер жизни, «компенсировалась» в XVIII столетии установками антропологического универсализма. Выделение специфической «моральной сферы» сочеталось с осознанием универсальной предписанности морали, чего не было прежде.

Поскольку предписания морали перестали быть «функционально ориентированными»^{6*} (7), они стали все более отдаляться от прагматики (ориентирующейся не на универсальные долженствования, а на характер морального поведения в конкретных средах). По Макинтай-

ру, ницшевскую критику морали надо рассматривать как ответ на такое положение вещей. Ницше, считает он, довольно ясно осознал тенденцию *морального дискурса эпохи*, связанную с универсализацией социально и исторически ограниченных смыслов. В «Генеалогии морали» он обращается к ограниченному социально-историческому происхождению и ограниченному смыслу тех ценностей, которые претендуют на всеобщность и общезначимость.

***Новоевропейская генеалогия морали
и история социальных понятий***

Если рассматривать концепцию Макинтайра только в рамках истории и теории морали, то ее горизонт не только будет сильно ограничен, но и, более того, может быть существенно искажен. Макинтайр-этика нетрудно выставить в роли этакого «социологизатора» или, более того, «радикального историзатора» морали, а весь его пафос свести к тому, чтобы любая этическая доктрина рассматривалась в ситуации ее смыслопорождения, в социальных и исторических контекстах эпохи. Хотя все это важно и верно, в тени оказывается не менее значимая сторона его концепции.

Подход Макинтайра не сводится к идее исторической относительности тех этических доктрин, которые до сих пор нередко обсуждаются под знаком их незыблемости и вечности. Он интереснее и сложнее. «Мораль, — пишет Макинтайр, — не есть то, чем была когда-то» (7, с. 33). Но это надо понять не в смысле просто *другого содержания* в рамках всегда одного и того же представления о том, что относится к сфере компетенции моральных высказываний, а в смысле кардинального изменения сферы самой этой компетенции. Прежняя мораль едва ли не целиком определялась социальными, групповыми долженствованиями, носила статусный характер, *она не только не заключала в себе универсальный нравственный смысл, но как раз такая претензия могла восприниматься как направленная против морали*. Значение, приписываемое моральным суждениям как таковым, настаивает Макинтайр, изменилось в конце XVIII и в XIX в. кардинально (10, с. 66).

Выше мы уже отмечали, что выводы Макинтайра, как нам представляется, корреспондируют с работами «истории понятий» как

субдисциплины, возникшей на пересечении социально-исторических исследований и интеллектуальной истории. Стоит указать теперь и на ту ближайшую предметную сферу, которая попадает в поле обоюдного интереса «историков понятий» [(круга Р. Козеллека (11)) и Макинтайра. Прежде всего это тема параллельного обнаружения и *интеллектуального со-конструирования* сферы социального и морального (8, с. 135–159). Речь идет об историко-когнитивной ситуации, связанной с одновременным формированием и последующими трансформациями категорий морали и общества. У Макинтайра, как и у историков понятий, интерес сфокусирован на универсализации представлений о морали и обществе в эпоху Просвещения, причем происходящей в двух этих категориальных сферах параллельно и на фоне их существенного семантического сближения.

Генеалогическое рассмотрение истории моральных понятий не просто идет «рука об руку» с когнитивной историей общества (с подходами, усиленно разрабатывающими и развивающими идею о позднем его обнаружении в европейской интеллектуальной истории), но и по существу оказывается вплетена в нее. Иными словами, когда за обществом закрепляется сфера моральной, а за государством – юридической регламентации, то эта ситуация интересна не только в связи с формированием современных различий государственного и общественного, но и в связи с историей «морального толкования общества» как такового. Представляется, что в контексте данной проблематики позиция Макинтайра определяется более точно, и она, конечно, не сводится только к истории этики...

Возникают некоторые замечания и наблюдения, имплицитные подходу Макинтайра. Они касаются как происходящих параллельно однонаправленных трансформаций представлений о морали и обществе на рубеже XVIII и XIX вв., так и их синонимической близости. Характерно, что понятие «социальных наук» в дисциплинарных порядках европейского знания заняло место предшествовавшего ему понятия «моральных наук». Если в начале XX в. заговорили о «социально-политическом знании», то за столетие до этого было принято говорить о «моральных и политических науках». Иными словами, в композите социально-политического *социальное* заняло место субститута *моральное*; предшественниками «социальных наук» являлись науки «моральные» (*moral sciences*).

Те, кого сегодня мы отнесли бы к когорте «теоретиков общества» и «социальных философов», сплошь и рядом самоопределяются в XVIII столетии как «моральные философы». *Теория общества еще принадлежала пространству «моральной философии» и почти целиком включалась в нее.* Показательно, что энциклопедия Дидро и Даламбера относит общество к рубрике «моральных понятий» (3, с. 62). Если сегодня привычным является отнесение морали к более широкой сфере компетенции социальной теории, то в XVIII в. дисциплинарное соотношение знания об «обществе» и знания о «морали» выглядит едва ли не противоположным образом: общественное составляет тематику моральной философии, у социального попросту еще нет иного (отличного от «морали») места в структурах знания.

Считается, что в становлении универсалистского концепта *society* значительную роль сыграло понятие «гражданского общества»; именно оно придало «обществу» масштабность государства и страны в целом (6). Обычно историю «гражданского общества» рассматривают как следствие понятийного разделения государства и общества, как результат выделения общества из нерасчлененного прежде социально-политического понятийного комплекса. Стоит отметить, однако, противоречивую роль этого понятия в развитии новоевропейской социально-политической семантики: термин *гражданское общество*, хотя в его «поле» и происходило формирование отличий *общества* от *государства* и *правительства*, на первых порах сам воспринимался как понятие, идентичное *политическому обществу*.

П. Козловски полагает, что неполитическая семантика «гражданского общества» впервые была осознана лишь представителями шотландского Просвещения – А. Смитом и А. Фергюсоном (5). Признак «гражданского состояния» общества они усмотрели не в его политической организации, а в организации им *материальной цивилизации*. Результатом стала разработка идеи «*цивилизованного общества*», и притом как нетождественного с «гражданским», более того, выходящего за его пределы (и тоже вступающего на путь универсализации). Поэтому именно понятие «цивилизованного общества» Козловски предлагает рассматривать как прорыв в направлении сближения гражданского общества с обществом экономическим, во-первых, и как понятие, обеспечившее своего рода первое выпадение категорий соци-

альной сферы из нерасчленимого прежде социально-политического комплекса, во-вторых.

С этим можно согласиться, добавив только, что если понятия цивилизованности и цивилизации рассматривать в качестве важного направления формирования новой семантики «общества» (с чем связан и *концепт «цивилизованного общества»*), то другим направлением в формировании представлений об обществе в Европе XVIII и в начале XIX в. (и в России соответственно) являются язык и проблематика морали^{7*} (12). Универсализация морали, о которой размышляет Макинтайр, способствовала возникновению универсалистского представления об обществе и сама испытывала на себе его воздействие. Кризис универсалистского представления о морали, имевший значение переломного момента для практик теоретического обоснования морали, в свою очередь тесно связан с обнаружением множественности культур.

Именно эта проблема социальной и культурной множественности как вновь приводящая к вопросу о множественности моралей является ключевой во всех рассуждениях Макинтайра-этика, когда он обращается к актуальным вызовам современности. Современное общество с легкостью принимает плюрализм – гастрономический, эстетический, даже политический, – но не декларируемая, а реально существующая драматическая множественность моралей способна поставить в тупик даже самое толерантное мировоззрение. Как писал в своей «Этике» А. Бадью, «афишируемые апостолы этики и “права на различие” явным образом впадают в ужас от любых мало-мальски *резких* отличий... С пресловутым “другим” можно иметь дело, только если это *хороший* другой, а кто же это, как не такой же, как мы? Ну конечно, – саркастически замечает Бадью, – уважение к различиям! [прежде всего. – Ю. А.] Но с той оговоркой, что отличающийся должен представлять парламентскую демократию, придерживаться рыночной экономики, поддерживать свободу мнений, феминизм, экологическое движение...» (2, с. 43).

Примечания

^{1*} См. об этом статью: Ю.А. Асоян. Проект генеалогии: От «генеалогии морали» Ницше к генеалогии этики Фуко // Культурология: Дайджест. – М.: ИНИОН РАН, 2018. – № 1 (84).–277 с.

^{2*} Впервые изданная в 1983 г. во Франкфурте-на-Майне книга не только содержит ссылки на работу А. Макинтайра, но и в ряде принципиальных моментов прямо отталкивается от ее результатов. Хабермас проводит различие когнитивистских и коммуникативистских подходов к теории морали, помещая Макинтайра в ряду последних (см.: 9, с. 34–67).

^{3*} Кант, например, видит существо этического знания не в том, чтобы спрашивать, каким надо быть, чтобы быть храбрым солдатом или добрым христианином, а в том, чтобы спрашивать, каким надо быть, чтобы быть человеком (как таковым): «Чрезвычайно важно для человека знать, – пишет Кант, – как надлежащим образом занять место в мире и понять, **каким надо быть, чтобы быть человеком**»... Человек, по Канту, только тогда утверждает себя в «собственно человеческом качестве», когда поступает нравственно, а поступает он так, когда добровольно и осознанно исполняет категорический императив. Предписания нравственного закона, по Канту, распространяются не только на каждого человека, но и на всякое разумное существо вообще.

^{4*} «Понятие практического здесь, – пишет Т. Адорно, – не следует путать с тем искаженным понятием, в которое оно превратилось в наши дни и которое имеют в виду, когда говорят о “практическом человеке”, т.е. о человеке, который знает, как полнее манипулировать вещами и как лучше устроить свою жизнь» (см.: 1, с. 6–7).

^{5*} Именно поэтому этическая теория самого Юма традиционно оценивается как имеющая дескриптивный характер. В ней не ставится задача предписания правильно-го морального поведения, а просто фиксируются типичные проявления морали.

^{6*} Функциональная ориентированность морали, это, несмотря на все пояснения, едва ли не самое «темное место» в концепции Макинтайра.

^{7*} Ср. положение Макса Шелера о том, что мораль это не сама по себе та или иная система ценностей, а своего рода «кристаллическая решетка», или «система правил предпочтения самих ценностей» (см.: 10, с. 66).

^{8*} Тему одним из первых поднял Хабермас, который еще в начале 60-х обратился к истории понятия об общественной сфере в связи с формированием представления об «общественном мнении» (см.: 9).

Список литературы

1. *Адорно Т.* Проблемы философии морали. – М.: Республика, 2000. – 239 с.
2. *Бадью А.* Этика. Очерк о сознании зла. – СПб.: Maschina, 2006. – 126 с.
3. История в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. – Л.: Наука, 1978. – 318 с.
4. *Кант И.* Основание метафизики нравов // *Кант И.* Лекции по этике / Пер. с нем. – М.: Республика, 2005. – С. 224–283.
5. *Козловски П.* Общество и государство: Неизбежный дуализм / Пер. с нем. – М.: Республика, 1998. – 368 с.
6. *Козн Дж., Арато Э.* Гражданское общество и политическая теория. – М.: Весь мир, 2003. – 784 с.
7. *Макинтайр А.* После добродетели. Исследования теории морали. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2000. – 384 с.
8. *Согомонов А.Ю., Уваров Ю.П.* Парадоксы вывихнутого времени, или Как возникло социальное // Конструирование социального. – М.: УРСС, 2001. – С. 135–159.
9. *Хабермас Ю.* Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2006. – 382 с.
10. *Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей. – СПб.: Наука: Университетская книга, 1999. – 231 с.
11. *Koselleck R.* Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. – 378 s.
12. *Habermas J.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. – Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1990. – 390 s.
13. *Macintyre Al.* After virtue. A study in Moral Theory. – Indiana: Notre Dame univ. press, 1981. – 304 p.

Ю.А. Асоян

**ПРОЕКТ ГЕНЕАЛОГИИ:
ОТ «ГЕНЕАЛОГИИ МОРАЛИ» НИЦШЕ
К «ГЕНЕАЛОГИИ ЭТИКИ» ФУКО¹**

Аннотация. Проект «генеалогии этики» М. Фуко рассматривается в статье через соотнесение с проектом генеалогии морали Ф. Ницше. В своей работе «К генеалогии морали» Ницше предлагал новый проект изучения морали, в рамках которого внимание должно быть переключено на происхождение языка моральных понятий. Связывая проект генеалогии с проблематизацией этического, Фуко проводит последовательное различение морали и этики. Генеалогия этики у Фуко предстает как генеалогия этического субъекта. Важное место в этой концепции занимает идея «заботы о себе». Она выступает как принцип авто- и этопойэсиса – генеалогический принцип этоса субъективности, этики, понятой как поле проблематизации отношений, устанавливаемых с самим собой. Если под этикой понимать кодекс, который диктует нам, как поступать, тогда «забота о себе», конечно же, не этика, говорил Фуко. Но если под этикой понять отношения, устанавливаемые с собой, то она представляет собой этику.

Ключевые слова: генеалогический проект; генеалогия морали; генеалогия этики; конструирование субъекта; этопойэсис; забота о себе; этика себя; этика заботы о себе; эстетика существования; Ф. Ницше; М. Фуко.

¹ Работа поддержана грантом РГНФ 14-06-00315 а.

Abstract. The «genealogy of ethics» project by M. Foucault is discussed in the article through the correlation with the project of the morality genealogy by F. Nietzsche. The latter proposed a new project of the morality study: Nietzsche believed that the attention must be switched to the origin of the language of moral concepts. Linking the project of genealogy with the ethical problematization, M. Foucault, for his part, maintains a consistent distinction between morality and ethics. Genealogy of ethics is presented by Foucault as a genealogy of the ethical subject.

Keywords: genealogy project; genealogy of morals; genealogy of ethics; etopoiesis; self-care; the ethics of self-care; aesthetics of existence; F. Nietzsche; M. Foucault.

Справедливо ожидать, что в «генеалогии морали и этики» морально-этическое так или иначе должно быть проблематизировано *in statu nascendi*, и значит неизбежно связано с ситуациями продуцирования – производства или порождения – соответствующего морально-этического значения / смысла. При этом существует опасность двойной подмены – неразличения генеалогии этики и *генеалогии морали*, с одной стороны, и редукции последней – с другой – к общим философско-антропологическим рассуждениям о *природе морали*: причем даже неважно, будет ли это обсуждение пресловутого происхождения морали или разговор о механизмах ее социального конструирования. Чтобы застраховаться от перспективы такого рода, мы избрали в качестве рамки обсуждения генеалогической проблематики проекты генеалогии морали и этики Мишеля Фуко и Фридриха Ницше.

***Генеалогический проект Фр. Ницше и М. Фуко:
От «генеалогии морали» к «генеалогии этики»***

Понятие *генеалогии этики* появляется в одном из последних текстов Фуко, который получил название «О генеалогии этики. Обзор текущей работы» (11, с. 123–134). Среди работ Фуко текст этого интервью стоит особняком – хотя бы уже потому, что он был опубликован лишь спустя много лет после его смерти. Публикацию этого текста в 1997 г. издатель сопроводил комментарием, указывающим на то, что он представляет собой результат серии рабочих сессий с Фуко, проведенных в апреле 1983 г. в Беркли Полом Рабиноу и Хьюбертом

Дрейфусом. В комментарии к публикации также сказано, что текст был отредактирован всеми его участниками: «Фуко любезно позволил интервьюерам опубликовать эти предварительные формулировки, которые были продуктом устных интервью и свободных бесед, происходивших по-английски, и поэтому им не хватает той точности и исследовательской основательности, которыми отличаются письменные тексты Фуко» (11, с. 135).

Несмотря на «предварительный» характер тех собеседований и интервью, которые послужили основой данной публикации, появление понятия «генеалогия этики» в заглавии, конечно, не является случайным^{1*}. К теме генеалогии Фуко не только обращался ранее, этой теме посвящена одна из наиболее значимых его работ – написанная в 1971 г. статья «Ницше, генеалогия, история» (12, с. 532–559). В ней нет упоминания «генеалогии этики», но зато она построена на интерпретации «К генеалогии морали» Ницше. Причем Фуко, можно сказать, предлагает весьма комплиментарную интерпретацию текста Ницше. Ниже мы остановимся на генеалогическом проекте Ницше, а также на способе его прочтения Фуко.

В своей книге «К генеалогии морали» Ницше предлагал новый проект изучения морали, в рамках которого внимание должно быть переключено на происхождение языка моральных понятий, которым мы пользуемся. Предложение Ницше заключалось в том, чтобы придирчиво и вьедливо посмотреть на социально-историческую *генетику*, а также на физиологическую *кенетику* моральных категорий, понятий и принципов, которые равно преподносятся как универсальные и всеобщие, с одной стороны, и как идеалистически-возвышенные – с другой. Ницше оценивал свой проект как вполне революционный: «Настало время, снарядившись исключительно новыми вопросами и как бы новыми глазами, пуститься в странствие по далекому и... таинственному материку морали» (7, с. 413).

Вот что Ницше пишет о проекте генеалогии в примечании, помещенном после «Первого рассмотрения»: «Я пользуюсь случаем, который дает мне это рассмотрение, чтобы публично... выразить желание, высказывавшееся мною до сих пор лишь в случайных беседах с учеными: именно, что какой-нибудь философский факультет мог стяжать себе честь серий академических конкурсов в поощрение штудий по истории морали... В преддверии такой возможности пусть будет

предложен... вопрос: он в равной мере заслуживает внимания филологов и историков, как и собственно профессиональных философов: “Какие указания дает языкознание, в особенности этимологическое исследование, по части истории развития моральных понятий?”» (7, с. 437–438).

И тут же Ницше добавляет, что в «генеалогический проект» должны быть вовлечены... врачи и физиологи: «Все скрижали благ, все “ты должен”, известные истории или этнологическому исследованию, нуждаются, прежде всего, в физиологическом освещении и толковании, больше, во всяком случае, чем в психологическом» (7, с. 438). Он полагает, что проект генеалогии морали «наладит плодотворнейший обмен мыслями» между философией, с одной стороны, и... физиологией и медициной – с другой (там же). Ведь генеалогия призвана едва ли не «ткнуть носом в землю» любое возвышенно-идеалистическое толкование морали, которое представляет ее как директорию вечных истин, ценность которых независима ни от временной / исторической ограниченности своих создателей, ни от их вполне обычной, но почему-то неизменно игнорируемой, физической немощности^{2*}.

«Нам, – пишет Ницше, – необходима критика моральных ценностей. Ценность этих ценностей принимали за данность, за факт, за нечто проблематически неприкосновенное. Но сама ценность этих ценностей должна быть однажды поставлена под вопрос, – а для этого необходимо *знание условий и обстоятельств, из которых они произросли, среди которых они развивались и менялись – знание, которое отсутствовало до сих пор и в котором даже не было нужды...*» (7, с. 412). Как отмечает в комментариях к «Генеалогии морали» К. Свасьян, речь шла о новой науке, со своим методом, сводящимся к процедуре эксгумации и разоблачения исторического смысла ценностей. Генеалогия в ницшевском смысле, считает Свасьян, «не излагается, а осуществляется», «метод выступает здесь не абстрактным органом познания, а концентрированным подобием личности самого генеалога» (10, с. 783).

Целью генеалога оказывается «дезауирование всякого рода вечных истин и социально ангажированных идеологий, за которыми скрывается полифункционал “воли к власти”» (10, с. 784). Вспомним, что еще в «Опыте самокритики», написанном ко второму изданию

«Рождения трагедии» (попутно обратим внимание на то, что проблема генеалогии каким-то образом присутствует уже и здесь: и в самом названии работы, и в характере постановки схожих задач) Ницше говорит о необходимости «самое мораль сместить и переместить в мир явлений, разместить ее не просто среди явлений (в смысле *termini technici* идеализма), но среди “обманов”, как то кажимости, мнимости, заблуждения, толкования, приспособления, хитрости и искусства» (8, с. 56). «Мораль как следствие, как симптом, как маска, как тартюфство, как болезнь, как недоразумение, но также и... как снадобье, как стимул, как препятствие, как яд» (7, с. 412), – воспроизводит Ницше проблему, поставленную еще в «Рождении трагедии».

Образно выражаясь, задача Ницше в «К генеалогии морали» состоит в том, чтобы загнать в стойло своей генеалогической критики «священную корову» моральных верований (свободно пасшуюся прежде на ниве предрассудков и страхов). Любопытно, что эта задача может быть представлена не только как скептическая, критическая, теоретико-историческая, наконец, но и как собственно «этическая» в некоем исконном смысле слова: недаром ведь древнегреческое «этос», откуда и всякая «этика», значит не только «обычай», «нрав», но также и «стойло», «загон». Задача генеалога заключается, можно сказать, в том, чтобы увидеть в системе моральных предписаний их происхождение из «обычаев» и «нравов», которые сами представляют собой, если решиться воспользоваться не словом, но метафорикой Ницше, – лишь некое подобие «стойла» для «одомашненного животного» по имени человек.

В работе «К генеалогии морали» был и остается неустранимый налет скандальности. Но она многопланова, и читали ее по-разному. На первое место в прочтении этой книги выходила то расовая теория Ницше с ее «восстанием рабов морали» и теоретическим антисемитизмом (популяризовавшаяся в Германии 1930-х), то пресловутый имморализм, бывший камнем преткновения в прочтениях Ницше в начале XX в. в России, теория ressentimentа (М. Шелер). Новый важный поворот в интерпретациях этого текста по праву связан с именем Мишеля Фуко, с воодушевлением прочитавшего «К генеалогии морали» еще в 1953 г. В работе «Ницше, генеалогия, история» (1971) Фуко переключает внимание на сам проект генеалогии, его основания, со-

отношение с историей и метафизикой. Генеалогия выступает у него как способ исторической проблематизации современности.

К генеалогии Ницше Фуко применяет ее же метод, связанный с обстоятельным разбором терминологии «происхождения». По Фуко, чтобы правильно понять генеалогический проект Ницше, его нужно соотнести с метафизическим «поиском первоисточков»: «Генеалогия не противостоит истории, как высокомерный и глубокий взгляд философа противостоит подслеповатому взгляду ученого, наоборот, она противостоит метаисторическому разворачиванию идеальных значений... Она противостоит поискам “первоисточка” [origine]». В первоисточке слишком часто «пытаются увидеть точную сущность вещи... ее заботливо замкнутую на себя идентичность, ее неподвижную форму». Генеалог же узнает, что «за вещами скрывается “совсем другая вещь”: не некая вневременная тайна их сущности, но тайна, состоящая в том, что у них нет сущности – или что их сущность была постепенно, шаг за шагом, выстроена на чуждых ей основаниях» (12, с. 533, 535–536).

Ницше-генеалог, считает Фуко, «отказывается, по крайней мере в определенных ситуациях, заниматься поиском первоисточка (Ursprung)» (12, с. 535) как себестождественной и неизменной сущности морали, которую в первую очередь следует обнаружить. «Заняться генеалогией ценностей, морали, аскетизма, познания ни в коем случае не означает отправиться на поиски их “первоисточка”, игнорируя как недостижимые все эпизоды истории; это значит, наоборот, подолгу задерживаться на мельчайших деталях и случайностях моментов их зарождения... Генеалогу нужна история, чтобы отвести химеру первоисточка» (12, с. 538). «Генеалогия не претендует на то, чтобы пройдя по потоку времени, восстановить некую великую последовательность по ту сторону рассеивающего забвения; ее задача вовсе не в том, чтобы показать, что прошлое живо, что оно еще здесь, в настоящем...» (12, с. 539).

Здесь нет ничего, напоминающего эволюцию. Генеалогия прерывна. «Мы слишком часто склонны искать происхождение в некой непрерывной последовательности, – отмечает Фуко. – Мы точно так же совершили бы ошибку, если бы стали рассматривать возникновение с точки зрения конечной цели» (12, с. 542). В своей генеалогии Ницше использует понятие «*entstehung*», которое отсылает скорее к *ситуации возникновения* (emergence) – точке внезапного появления

чего-то нового. «Возникновение всегда связано с определенным состоянием сил... Это выход на сцену сил; их вторжение, бросок, когда они выныривают из кулис на подмостки, каждая со своей молодой энергией и мощностью» (12, с. 542–543). «То, что Ницше называет Entstehungsherd [очаг возникновения]... не есть, вообще говоря, ни энергия сильных, ни реакция слабых; это как раз та *сцена, на которой они распределяются одни напротив других, одни над другими; пространство, которое определенным образом их размещает*» (12, с. 543).

По Фуко, генеалогия оказывается не столько попыткой установить «исходные» значения и смыслы изучаемых ею понятий и практик, сколько борьбой за то, чтобы завладеть значениями: «Если бы интерпретирование, – пишет он, – представляло собой медленное выявление значения, таящегося в “первоисточке”, то интерпретировать становление человечества было бы под силу только метафизике. Но... интерпретировать – это значит силой или хитростью завладеть системой правил означивания, которая сама по себе не имеет никакого сущностного значения», она укоренена «в воле создателей этих правил, а не в самом бытии» (12, с. 545). Это имеет непосредственное отношение к тому, чем в своей генеалогии морали занят Ницше. Игра истории, говорит Фуко, интерпретируя генеалогию Фридриха Ницше, состоит в том, чтобы завладеть ее правилами.

Каковы отношения между генеалогией, определяемой как исследование возникновения, и тем, что обычно называют историей? По Фуко, Ницше, начиная уже с «Несвоевременных размышлений» неизменно критикует ту форму истории, которая пытается снова и снова ввести (и всегда предполагает) некую надисторическую точку зрения: «Это история, задачей которой должно быть сведение воедино, во вполне замкнутой на себя тотальности покоренного наконец разнообразия времени... Эта история историков выбирает себе точку опоры вне времени» (12, с. 546). Но различные возникновения, которые можно обнаружить в истории, не есть последовательные фигуры какого-то одного значения, это скорее результаты «замещений», «подмен и передвижений», «замаскированных покорений» и «систематических перевертываний», утверждает Фуко.

Генеалогический проект Ницше, так называемая «действительная история» отличается, полагает Фуко, от этой «истории историков» тем, что «она не опирается ни на какую константу: ничто в человеке –

даже тело – не является достаточно постоянным, чтобы можно было понять других людей и узнать себя в них» (12, с. 547). Но именно поэтому важнейший фокус генеалогического рассмотрения – тело, его практики и техники. Происхождение всегда как-то связано с телом... Поэтому генеалогия как анализ происхождения располагается там, «где сочленяются тело и история. Она должна показать нам тело, все пропечатанное историей, и историю, разрушающую тело» (12, с. 541). Применительно к морали эта сторона генеалогического рассмотрения занимает особое по значимости место.

В обсуждении генеалогии морали Ницше для Фуко, как видим, наиболее важным оказывается различие генеалогического подхода с тем, что он называет «поиском первоисточка». Генеалогия противостоит метаисторическому разворачиванию идеальных значений. Фуко считает Фридриха Ницше генеалогом. Однако генеалогический проект самого Ницше ведет как раз к тому, от чего Фуко пытается «застраховать» отстаиваемый им вариант генеалогии. Ведь «генеалогия морали» Ницше, даже несмотря на то что это отнюдь не «возвышающая», а «снижающая» генеалогия, в основе которой лежит установка на подозрение, «схватывающее вещи косящим взглядом снизу» (4, с. 98), оказывается тем не менее метафизической генеалогией, связанной, что называется, «по рукам и ногам» поиском первоисточков, «начал» и «оснований», определивших историю.

От генеалогии Ницше – два пути, один ведет к Фуко, а другой... – к Хайдеггеру, тоже предлагавшему своего рода генеалогический проект, но только гораздо более близкий метафизике первоисточка. У Хайдеггера «исток» – это такое «происхождение сущности, в какой бытийствует бытие такого сущего» (15, с. 89). Можно с полным основанием сказать, что Фуко не столько «находит» у Ницше готовый проект генеалогии, сколько «доводит» ее до уровня решаемых им самим задач. Однако задачи эти менялись, поэтому и представление о генеалогии в рамках общей исследовательской программы Фуко также претерпевало определенные изменения. В своем заключительном варианте *генеалогии этики* этот проект обнаруживает ряд новых (по отношению к тому, что делалось Мишелем Фуко ранее) особенностей, которые нельзя не отметить.

*Этическое в структуре генеалогической интерпретации
морального дискурса*

В работах и выступлениях 80-х Фуко обращается к анализу морального дискурса. Рамка «истории сексуальности», в которую волею издательских судеб оказался включен его проект «герменевтики субъекта», не вполне удовлетворяла Фуко (5, с. 551–562) (поскольку довольно часто приводила к неверному пониманию предмета его изучения). Сам по себе секс скучен, говорил Фуко^{3*} (13, с. 97), если не попытаться увидеть в нем отношение с собой, практики конституирования себя, но именно это обращает нас к этике: «Общей рамкой книги о сексуальности является история морали...» (11, с. 143), – писал Фуко, – «я пытаюсь создать археологию дискурса о сексуальности, который представляет собой систему связей между тем, что мы делаем, что нам предписывается делать, что нам позволено делать, что нам запрещается делать в сфере сексуальности, и тем, что нам позволено, запрещается и предписывается говорить о своем сексуальном поведении. Вот в чем основная идея», – подчеркивает он (14, с. 127).

Работа «О генеалогии этики» содержит раздел, названный «Структура генеалогической интерпретации». Несмотря на то, что это очень небольшой по объему фрагмент беседы тем не менее его значение трудно переоценить. Фуко вводит здесь целый ряд понятий, позволяющих анализировать и сопоставлять структуру морального дискурса, предлагает своего рода общую платформу сопоставления различных моральных систем (как прошлого, так и настоящего). Как отметил Л. Бернини, в целом по отношению к Фуко работающей оказывается метафора «аквариумов», замкнутых на себя «систем мышления». Однако то, что Фуко предлагает в своих последних работах, уже не вписывается в эту логику. «В поздних работах Фуко анализируемые им системы мышления перестали быть разрозненными, изолированными аквариумами... Фуко оставляет гипотезу о несопоставимости различных исторических систем мышления» (3, с. 45), скорее напротив, ищет возможности для их сопоставления. Применительно к проекту «генеалогии этики» это кажется отчасти справедливым^{4*}.

Фуко предлагает учесть своего рода элементную базу морального дискурса: «Я полагаю, – замечает он, – что, занимаясь историей морали, мы должны в целом различать акты и моральный кодекс. Акты

[conduites] представляют собой реальное поведение людей в отношении морального кодекса [prescriptions], вменяемого им. [И] мне кажется, мы должны различать кодекс, определяющий разрешенные или запрещенные акты, и кодекс, определяющий позитивность или негативность различных форм поведения... [Кроме того] *есть другая сторона моральных предписаний, которая в большинстве случаев не выделяется, но... очень важна: тип отношений, которые я должен ус-танавливать с самим собой, rapportsoi, – то, что я называю этикой и что определяет способ конструирования индивидом себя в качестве морального субъекта своих действий*» (11, с. 143).

Обратим внимание на различия, вводимые Фуко. Он говорит о моральных актах и моральных кодексах, как моделях запрещенного и разрешенного поведения. Кроме того, он вводит еще более важное для нашей темы различие морали и этики^{5*}. Последняя определяется Фуко не иначе, как способ «отношения с собой» в качестве субъекта моральных действий. Если попытаться по-другому сформулировать мысль Фуко, то стоит сказать, что этическое не то же, что моральное, это скорее тот или иной способ своего собственного обоснования морального выбора, и что еще важнее – способ конституирования себя в качестве субъекта морального действия^{6*}. И это такой способ обоснования и выбора, который неизбежно включает рефлексивное отношение с собой (19, с. 32–42). Поэтому, хотя мораль существует едва ли не столько, сколько существует человек, этика появляется лишь у греков (в эпоху рефлексивного традиционализма, по определению С. Аверинцева).

На каких основаниях моральные системы и этики могут быть сопоставлены между собой? Фуко предлагает решение, основанное на понимании общей структуры морального дискурса и соответствующей практики: Отношения с собой (или *этика*) имеют, считает он, четыре основных измерения. «Первый аспект отвечает на вопрос “Какая сторона или часть меня либо моего поведения связана с моральным поведением?”... В нашем обществе основным полем морали, той частью нас самих, которая наиболее релевантна нравственности, – полагает он, – являются наши чувства... С кантовской же точки зрения намерение явно гораздо важнее чувств. А с христианской точки зрения главное – желание... Та часть нас самих или нашего поведения, которая релевантна для этического суждения, не всегда одна и та же.

Этот аспект, – говорит Фуко, – я называю этической субстанцией [*substance ethique*]» (11, с. 144). На вопрос интервьюера, является ли «этическая субстанция чем-то вроде материала, который перерабатывается в этике?», Фуко отвечает: «да, именно»...

Второй аспект, выделяемый Фуко в структуре генеалогической интерпретации, – *модус подчинения* [mode d'assujettissement]. Это то, каким способом людей призывали или побуждали признавать свои моральные обязательства. Будет ли это божественный закон, закон природы, единый для живых существ космологический порядок, рациональное правило, социальная норма (ряд можно было бы продолжить). Или попытка и призыв «придать своему существованию самую прекрасную из возможных форм» (там же). «Я попытался показать, – говорит Фуко, – что в рамках классической этики никто *не обязан* поступать так, чтобы хранить верность жене, не прикасаться к мальчикам и т.д.». Но если кто-либо «стремится вести красивое существование... он должен вести себя подобным образом, принимая на себя подобные обязательства ради красоты и славы существования» (11, с. 146).

Если «модус подчинения» (mode d'assujettissement) связан с выбором модели, по которой строится тот или иной образ жизни, то *третий аспект* касается представления о наборе средств, с помощью которых мы можем изменить себя и стать этическими субъектами, будет ли человек «искоренять свои желания», или «обуздывать свои акты». К этому аспекту этического Фуко относит деятельность самоформирования, практики себя [*pratique de soi*], называя их также аскетизмом [*l'ascetisme*], – но только «в очень широком смысле данного слова» (11, с. 145). Этическое – это не столько установка на то или иное действие, но и определенная деятельность в отношении себя. *Четвертый аспект* касается того, какого рода формой существования мы вдохновляемся, поступая морально (стремимся ли мы сделаться «чистыми», или «бессмертными», или «свободными»). «Это то, что я называю телосом [*teleologie*]» (там же).

Нетрудно заметить, что структура предлагаемой М. Фуко этико-генеалогической интерпретации оказывается едва ли не идентичной известной аристотелевской концепции четырех причин. Метафизика Аристотеля, как известно, базируется на выделении четырех аспектов (или «причин»), определяющих существование любого предмета. Это

так называемые *материальная причина* (применительно к этике у Фуко она получает наименование этической субстанции), *двигательная причина* (модус подчинения как то, что побуждает к осуществлению моральных обязательств), *формальная*, а также *целевая причины*, которые у Аристотеля нередко сближаются вплоть до отождествления («форма, она же цель», – говорил Аристотель; в применении к этике два этих плана различаются Мишелем Фуко как собственно этическая деятельность самоформирования – не будем путать ее с моральным актом – и набор целей-задач, которыми мы руководствуемся в этой деятельности).

Уместно задать вопрос, как предложенная Мишелем Фуко структура морального дискурса связана с проектом «генеалогии». Ссылки на то, что эта структура *названа* «генеалогической», или что разбор этой структуры помещен в работу, которая получила название «О генеалогии этики», кажутся недостаточными для того, чтобы признать непосредственно-генеалогический характер предложенной интерпретации. Ответа на этот вопрос мы не находим в текстах самого Фуко и потому можем высказать лишь предположение. Генеалогический проект Фуко следует понимать не только как сугубо исторический, скорее речь идет о механизмах *генерирования* культурного значения / смысла. По-видимому, именно в этой плоскости структурный анализ морального дискурса и моральной практики следует понять в качестве «генеалогического», т.е. – повторим – в качестве того, что связано со структурами смыслопорождения морально-этического поля.

Фуко разбирает предложенную им «генеалогическую» структуру на ряде примеров. Если мы возьмем греческую этику, какова там будет этическая субстанция? – спрашивает он. Это будет «афродисия», в которой совмещаются одновременно акты, желание и удовольствие. Каков модус подчинения? То, что мы должны вести свое существование красиво. В позднем стоицизме, когда начинают говорить: ты обязан это делать, потому что ты – человек, меняется способ подчинения. Если мы перенесем эту общую схему на раннехристианскую этику, то увидим колоссальные изменения. «Потому что изменился телос: телосом становится бессмертие, чистота. Изменился аскетизм, так как теперь испытание себя принимает форму саморасшифровки», изменился модус подчинения, им становится божественный закон. И мне кажет-

ся, – говорит Фуко, – меняется даже этическая субстанция, поскольку это уже не aphrodisia, а желание, вожделение, плоть и т.п.» (11, с. 148).

Все эти изменения происходят не только в сфере морали (поскольку меняются и моральные кодексы тоже), но и в сфере собственно «этики», как *сферы отношений с собой*... Итак, согласно Фуко, то, что мы обычно называем моралью, включает поведение людей, или моральные акты (1). Но мораль включает в себя также моральные кодексы (2) и *специфический тип отношений с собой в четырех указанных аспектах-модусах* (3). Именно это третье Фуко, собственно, и называет *этикой*. И с этим различием связано определение предмета генеалогии этики, понимание того, почему ее предметом оказывается этопойэтика субъекта. На вопрос интервьюера: «Правомерно ли будет сказать, что *вы не занимаетесь генеалогией морали*, поскольку, на ваш взгляд, моральные кодексы относительно стабильны, *но занимаетесь генеалогией этики*?» – Фуко отвечает: «Да, я пишу генеалогию этики. Генеалогию субъекта, как субъекта этических действий» (11, с. 147).

Забота о себе в контексте генеалогии этики и этопойэтики

Каково место фукольддианской «заботы о себе» в этике, понятой как «отношение с собой»? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы неизбежно сталкиваемся с темой, которую нельзя обойти стороной. Дело в том, что Фуко предпочитал определять «заботу о себе» в категориях не столько этических, сколько эстетических. «Этику себя» (а это понятие фигурирует в его текстах) он также трактует как «эстетику существования», притом не давая строгого определения последней. «Греческая этика... *центрируется на проблеме персонального выбора, эстетики существования*. Меня, восхищает идея bios'а как материала для эстетического произведения искусства, – отмечает Фуко. – Эта идея говорит о том, что этика может выступать прочным структурным основанием существования, не будучи связана ни с юридической системой *per se*, ни с авторитарной системой, ни с дисциплинарной структурой» (11, с. 141).

Фуко обнаруживает в Античности особую этику – «этику себя», которая, по его мнению, была не чем иным, как «эстетикой существования», непосредственно связанной с «искусством жить» (*tekhne tou biou*), техниками и практиками самоосуществления. Стоит подчерк-

нуть, что самые различные способы «трансформации себя», опыты и практики самоосуществления Фуко также относит к *эстетической сфере*: и «интеллектуальная работа, – замечает он в работе о «минималистском “Я”», – сродни тому, что можно назвать *эстетикой, т.е. трансформацией себя*» (14, с. 131–132). А в другом месте той же работы замечает: «Меня не интересует академический статус того, чем я занимаюсь, знание может изменить нас. Подобная *трансформация при помощи знания, на мой взгляд, очень близка эстетическому опыту*» (14, с. 132).

Обращение Фуко к сократической и стоической заботе о себе, а если шире – к античной этике себя, было связано с размышлениями об этике, принимающей форму эстетики существования. Фуко казалось, что этический выбор, направляемый эстетикой существования, оказывается (более) свободен от навязываемой извне нормализации. Первое появление такой этики он связывает даже не с Сократом, а со стоиками. Их этика, утверждает он, «была исключительно проблемой личного выбора... она была закреплена лишь за немногими представителями населения; это не был вопрос формы поведения каждого... Причиной подобного выбора было *стремление жить прекрасно*». В такого рода этике не было попытки «нормализовать население». «Я не думаю, – утверждает Фуко, – что в стоической этике можно обнаружить какую-либо нормализацию. *И дело, на мой взгляд, в том, что главная цель, главный идеал подобной этики был эстетическим*» (11, с. 136).

Этическое оправданно как эстетический феномен^{7*} – искусство жить прекрасно. Фуко говорил о том, сколь вдохновляющим было для него обнаружение подобной этики у греков: «Меня изумляет... что в рамках древнегреческой этики люди гораздо больше интересовались своей этикой, своими отношениями с собой и другими, нежели религиозными проблемами... Эта этика, – настаивает Фуко, – не была связана ни с какой социальной или институциональной системой... Предметом их беспокойства, их темой было конституирование этики, которая представляла бы собой эстетику существования... Разве наша сегодняшняя проблема, – заключает он, – не похожа в чем-то на это, поскольку большинство из нас больше не верят, что этика основывается на религии, и мы не хотим, чтобы законодательная система вмешивалась в нашу моральную, личную, частную жизнь?»^{8*} (11, с. 137).

Пьер Адо, сыгравший, видимо, довольно важную роль в обращении Мишеля Фуко к теме заботы о себе, высказал возражения против чрезмерной эстетизации «этики и культуры себя» у Фуко, – по крайней мере в том, что касается интерпретации античного опыта. «То, что я называл духовными упражнениями, а Фуко предпочитает называть “техникой себя”, “культурой себя”, в его описании излишне сконцентрировано на себе... Но стоическое упражнение (на которое так часто ссылается Фуко) на самом деле направлено на самопревосхождение, на то, чтобы думать и действовать в союзе с универсальным разумом... Я опасаясь, – отмечал Адо, – что, фокусируя все свое толкование на культуре себя, на заботе о себе, на обращении к себе и определяя свою этическую модель как эстетику существования, Фуко предлагает чересчур эстетизированную культуру себя, боюсь, новую форму дендизма – вариант конца XX века» (1, с. 307–308).

Адо увидел в концепции заботы о себе у Фуко новый вариант дендизма конца XX в., подменяющий этическую озабоченность собой, поскольку она мыслит в категориях универалистских требований, обращенных к себе, индивидуализированной и эстетизированной «заботой о себе», заключающей всеобщее и универсальное в скобки. Для стоиков, писал Пьер Адо, «универсальный разум и есть настоящая самость человека» (1, с. 301). Фуко обходит этот аспект стоической заботы о себе, и «я, – говорит Адо, – хорошо понимаю мотивы, по которым он делает это». Ведь он «занимается не только историческим исследованием», но также «стремится предложить современному человеку модель жизни, которую он называет “эстетикой существования”». Разум и универсальная природа больше не имеют отдельного смысла. Следовательно, их целесообразно было заключить в скобки» (1, с. 302).

Толкуя этическое как пространство самосозидания, творчества себя, и усматривая в самопойэсисе феномен эстетический, Фуко словно продолжает линию романтиков. Провозглашаемая ими эстетизация этического была призвана снять уже обозначившийся раскол, когда этическое и эстетическое «отношения к действительности» были не просто разведены, но и противопоставлены друг другу в координатах «всеобщего и особенного», «надындивидуального и индивидуально-неповторимого», а также «разумно-рационального и чувственно-эмоционального»^{9*}. Ценность целостного сознания греков состояла

для романтиков в том, что оно построено на связи эстетического *опыта* и этического *суждения* (это оправданно уже потому, что этическое и эстетическое содержание таких понятий, как «прекрасный человек» и «безобразный поступок», невозможно разделить).

Интересно, что, формулируя свои возражения, адресованные Фуко, Пьер Адо обращает внимание не только на те расхождения с ним, которые касаются интерпретации (истории) античной философии, речь также идет о более общем смысле – о той этической модели, которая стоит за этими интерпретациями и которая, тем или иным образом, предлагается современникам. «Замечания, которые я здесь изложил, – пишет Адо, – имеют смысл не только в рамках исторического анализа античной философии, они нацелены также на определение этической модели, которую современный человек может открыть для себя в Античности» (1, с. 307–308). Однако остается вопрос, стремился ли Фуко открыть в Античности этическую модель, актуальную для современности. Или его интерес и само представление об актуальности опыта греков лежали в несколько иной плоскости?

В работе «О генеалогии этики» на вопрос о том, ищет ли он у греков привлекательную и достижимую альтернативу современной этике, Фуко прямо отвечает: «Я не ищу альтернативу»; «нельзя найти решение одной проблемы в решении другой проблемы, стоявшей в другое время перед другими людьми» (11, с. 137). Греческую сексуальную этику удовольствия, связанную с мужским обществом, с асимметрией, исключением другого, одержимостью проникновения и страхом лишиться энергии, Фуко прямо называет «отвратительной». Античный мир в понимании Фуко не был и не может стать для нас «золотым веком». Однако он способен научить, или, по крайней мере, может помочь отучить рассматривать этическое лишь в той плоскости, в которой мы приучены его рассматривать. Тот круг проблем, о которых в данном случае идет речь, прямо связан с предлагаемым Фуко проектом «генеалогии этики».

«Если под этикой вы понимаете кодекс, который диктует нам, как поступать, тогда “забота о себе”, конечно же, не этика, – говорил Фуко. – Но если под *этикой вы понимаете отношения, устанавливаемые с самим собой в ходе деятельности, то я бы сказал, что она представляет собой этику*» (14, с. 132). Идея, которой руководствуется в своей генеалогии этики Мишель Фуко, состоит, как нам представляется

ся, не только в том, чтобы заменить нормативную или нормализующую этику пресловутой эстетикой существования, она в том, чтобы проблематизировать само этическое. Речь идет о сфере компетенции этики, но не в том смысле, что нам нужно раз и навсегда определить эту сферу компетенции моральных суждений, а в том, чтобы уметь видеть изменения и смещения самой этой сферы компетенции, стихийно происходящую борьбу вокруг права на обладание этой компетенцией. На это, кажется, был скорее нацелен его проект «генеалогии этики».

Фуко отмечал, что принцип «заботы о себе», несмотря на «победоносное шествие калифорнийского культа заботы о себе», испытывает трудность с точки зрения включения его в моральную систему современного общества. «Моральные нормы западного общества претерпели фундаментальную трансформацию. Сегодня нам сложно основывать строгую мораль и твердые принципы на предписании заботиться о себе больше, чем обо всем остальном. Мы скорее склонны воспринимать заботу о себе как нечто аморальное, как способ отказа от любых правил. Мы унаследовали традицию христианской нравственности, которая делает отречение от себя условием спасения» (13, с. 102). Мысль Фуко, как нам представляется, заключается все же не в том, чтобы вернуться к античной «заботе о себе», но в том, чтобы *вернуть заботе о себе* почти утраченное (скорее в ходе победоносного шествия калифорнийского культа заботы о себе, чем христианского самоотречения) *этой этическое содержание*.

И все-таки можно сказать, что, по Фуко, «забота о себе» стала в определенный очень важный момент европейской истории (в Античности) своего рода очагом (вспомним здесь его разбор генеалогии Ницше и обращение к понятию «*entstehung*») или даже плавильным тиглем *этического обращения к себе*; ее значение связано с конституированием, кристаллизацией самого *принципа этического как «отношения с собой»*^{10*}. Поэтому в пространстве генеалогии этики «забота о себе» оказывается исходным принципом западной этики, хотя и забытым, и неоднократно отвергаемым, но сделавшим возможным последующее развитие^{11*}. (Притом что это «развитие», в полном соответствии с принципами генеалогии, выработанными Фуко еще в рамках анализа «генеалогии морали» Ницше, состояло из «опрокидыва-

ний» и «подмен», а вовсе не имело форму последовательной и непрерывной континуальной эволюции.)

Пусть так, но какова все же этическая значимость «заботы о себе» для нас? Представляется, что ответить на этот вопрос словами самого Фуко можно следующим образом: «Мои книги ничего не говорят людям о том, что им нужно делать... Я не думаю, что те, кто стремится расшифровать истину, должны предлагать этические принципы.... Вся эта сеть предписаний должна быть выработана и перестроена *самими людьми*... Люди должны *выстраивать собственную этику*, взяв за точку отсчета исторический, социологический или любой другой анализ, который кто-либо может им предложить» (14, с. 133). Думается, что это вполне допустимо прочесть как (в чем-то важный родственный сократическому) фукольдianский призыв «позаботиться о себе», обращенный к каждому из нас. И это также может быть своеобразным ответом тем, кто продолжает сомневаться не только в существовании, но и в самой возможности фукольдianской этики «заботы о себе».

И еще: думается, что автоэтопойэтике Фуко, понятой в качестве самоконституирования этического субъекта, довольно близка «этика ситуаций» Алена Бадью с его призывом к каждому из нас перестать быть «жертвенным животным» морали (поскольку последняя, по Бадью, «негативна», задает человеку позицию «жертвы», а не субъекта-творца), но самому «изобретать способ быть и действовать» в каждой неповторимой ситуации, создавая себя в качестве этического субъекта. Притом что этот «субъект, – как пишет Бадью, имея в виду прежде всего этическую сторону дела, – никоим образом не предсуществует процессу... Можно сказать, что процесс истины индуцирует субъект» (2, с. 67). У Фуко схожим образом «знание должно стать средством защиты индивидуального существования», а не средством его подавления (11, с. 126). Вместе с тем, как неоднократно подчеркивает Фуко в своей «Герменевтике субъекта», истина дается человеку лишь ценой *самотрансформаций*.

Примечания

¹* Исследователи Фуко склонны подразделять его творчество на три больших периода: археологический, генеалогический, и последний, связанный с изучением

практик существования. Вместе с тем генеалогия рассматривается как наиболее релевантное обозначение исследовательского проекта Фуко в целом [см.: 4].

2* Ведь, скажем, можно ли верно понять эпикурейскую этику наслаждения как избегания страдания, если не учесть Эпикурово состояние болезни, «естественным образом» подталкивавшей мысль к толкованию наслаждения как «отпускания боли»?

3* «Должен признаться, меня гораздо больше интересуют проблемы техник себя и подобного рода вещи, нежели секс... Секс скучен» [13, с. 97].

4* Развернутую оценку концепции Л. Бернини см. в нашей статье «Мужество истины и забота о себе у Мишеля Фуко (возражения Л. Бернини)», которая опубликована в: Критика и семиотика. – 2017. – № 2.

5* С сугубо лингвистической точки зрения прилагательные «моральный» (*moralis*) и «этический» (*ἠθικός*) – совершенно идентичные понятия. Латинское *mores* означает просто «обычаи» и «нравы», так же как и греческое *ἠθῆ*. Ближайший предшественник существительного «мораль» – форма прилагательного – «*moralis*». Это слово фактически изобрел Цицерон. В трактате «О судьбе» он использовал *moralis* для перевода греч. «*ethikos*» как «имеющего отношение к характеру» [см.: 6, с. 56]. Однако в европейской философии существует продолжительная история их различения, включающая не только разные, но и взаимоисключающие интерпретации.

6* Последнее, если говорить о нем всерьез, а не брать лишь симулятивные формы, невозможно без «обращения к себе», без усилий, прямо направленных или косвенно связанных с формированием себя как субъекта морального акта или отношения.

7* Ср.: «Существование мира оправдано лишь как эстетический феномен» [8, с. 56].

8* Ср.: «Нынешние освободительные движения страдают от того, что не способны отыскать принцип, на основе которого можно было бы построить этику. Им нужна этика, но они могут согласиться и найти лишь этику, основанную на знании о том, что такое Я, что такое желание, бессознательное и т.п. Меня впечатляет схожесть проблем» [11, с. 137].

9* Значимый пример в этом смысле – спор Шлейермахера с Фихте. Проблема индивидуального своеобразия как этико-эстетического единства составляет одну из центральных тем «Монологов» Шлейермахера (1800). Это сочинение писалось одновременно с «Назначением человека» Фихте. Однако, если для Фихте *индивидуальное своеобразие* – это досадный недостаток, деформирующий всеобщее в человеке, то Шлейермахеру открывается его высшее назначение, не только как эстетического, но и как нравственного начала: «Долгое время, почитая превыше всего однородность бытия, я думал, что для каждого случая *есть только одна правда, что поведение должно быть для всех одинаковым. Человечность, казалось мне, имеет различные обна-*

ружения лишь в многообразии внешних действий; внутренний же человек... должен быть равен один другому» [16, с. 292]. Описанная Шлейермахером «прежняя точка зрения», отмечала П. Гайденок, представляет собой точку зрения немецкого идеализма, с которым Шлейермахер спорит. Внутренний человек определяется как нравственный и универсальный, а индивидуально-эстетическое выносится вовне. Этический разум предстает как всеобщий, в том числе и как одинаковый для всех. Шлейермахер же сообщает о том глубоком перевороте, который произошел с ним, когда его «перестало удовлетворять прежнее убеждение»: «Уяснилось мне, что *каждый человек должен на свой лад выражать человечество... чтобы человечество обнаружилось всеми способами...*». «И если теперь я свершаю что бы то ни было, то *воображение... открывает мне тысячи способов, какими здесь можно было действовать в ином духе, не нарушая законов человечества*» [16, с. 292–293].

10* Здесь стоило бы еще раз вспомнить значение опыта Сократа как одного из первооткрывателей, конечно, не морали, но этики, отбрасывающего как моральный субъективизм и релятивизм новоявленных софистов, так и традиционалистское понимание морали как извне поданной и не обсуждаемой системы предписаний и ценностей. Сократ добивается, чтобы последние, будь они приняты, прошли через горнило сомнения и «отношения с собой».

11* Притом что это «развитие», в полном соответствии с принципами генеалогии, выработанными Фуко еще в рамках анализа «генеалогии морали» Ницше, состояло из опрокидываний и подмен и вовсе не имело форму последовательной и непрерывной эволюции.

Список литературы

1. Адо П. Размышления о понятии «культура себя» // Адо П. Духовные упражнения и античная философия / Пер. с фр. В.А. Воробьева. – М.; СПб.: Степной ветер: Коло, 2005. – 448 с.
2. Бадью А. Этика. Очерк о сознании зла / Пер. с фр. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Maschina, 2006. – 126 с.
3. Бернини Л. Золотые рыбки, философы и акробатика мысли. Невозможность этики Мишеля Фуко // Мы все в заботе постоянной... Концепция заботы о себе в истории педагогики и культуры: Материалы Международной конференции памяти философа, социолога, психолога Г.В. Иванченко (1965–2009) / Под ред. М.А. Козловой и В.Г. Безрогова. – М.: Канон плюс, 2015. – Ч. 1: Постоянство пребывания с собою. – С. 43–54.

4. *Визгин В.П.* Генеалогический проект Мишеля Фуко: Онтологические основания // Мишель Фуко и Россия: Сб. статей / Под ред. О. Хархордина. – СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2001. – С. 96–110.
5. *Гро Ф.* О курсе 1982 года // *Фуко М.* Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981/1982 учебном году / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. – СПб.: Наука, 2007. – С. 549–596.
6. *Макинтайр А.* После добродетели: Исследования теории морали / Пер. с англ. В.В. Целищева. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2000. – 384 с.
7. *Ницше Ф.* К генеалогии морали. Полемическое сочинение // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 407–524.
8. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Пер. с нем. А. Михайлова // *Ницше Ф.* Рождение трагедии / Сост., общ. редакция и вступ. ст. А.А. Россиуса. – М., 2001. – С. 47–216.
9. *Позоняйло А.Г.* Опыт себя как выход в логическое // Мы все в заботе постоянной... Концепция заботы о себе в истории педагогики и культуры: Материалы Международной конференции памяти философа, социолога, психолога Г.В. Иванченко (1965–2009) / Под ред. М.А. Козловой и В.Г. Безрогова. – М.: Канон плюс, 2015. – Ч. 1: Постоянство пребывания с собою. – С. 32–42.
10. *Свасьян К.А.* Примечания // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. – М., 1990. – Т. 2. – С. 770–809.
11. *Фуко М.* О генеалогии этики: Обзор текущей работы / Пер. с англ. А. Корбута // Логос. Философско-литературный журнал. – 2008. – № 2 (65). – С. 135–158.
12. *Фуко М.* Ницше, генеалогия, история / Пер. с фр. В. Каплуна // Ницше и современная западная мысль: Сб. статей / Под ред. В. Каплуна. – СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2003. – С. 532–559.
13. *Фуко М.* Технологии себя / Пер. с англ. А. Корбута // Логос. Философско-литературный журнал. – 2008. – № 2 (65). – С. 96–123.
14. *Фуко М.* Минималистское «Я» / Пер. с англ. А. Корбута // Логос. Философско-литературный журнал. – 2008. – № 2 (65). – С. 123–134.
15. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 50–119.
16. *Шлейермахер Фр.* Монологи // *Шлейермахер Фр.* Речи о религии. Монологи / Пер. с нем. С.Л. Франка. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 275–333.

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

В.И. Мильдон

МОРФОЛОГИЗМ ИЛИ ФОРМАЛИЗМ?

Аннотация. Автор размышляет о морфологизме и формализме. Будущее отечественной эстетической мысли он видит в том, чтобы вернуть в теоретический обиход понятие морфологизма в его первоначальном значении.

Ключевые слова: морфологизм; формализм; содержание; образ; форма; формальный метод; эстетические законы; искусство; учение о смыслах.

Abstract. The author reflects on morphologism and formalism. He sees the future of Russian aesthetic thought in the bringing back the concept of the morphologism concept in its original meaning.

Keywords: morphologism; formalism; content; image; form; formal method; aesthetic laws; art; senses doctrine.

В статье о Баратынском Пушкин писал: «У нас литература не есть потребность народная. Писатели получают известность посторонними обстоятельствами. <...> Класс читателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии, как о музыке, т.е. наобум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частию по личным расчетам» (3, с. 125).

Где же взять таковые правила, и вообразимо ли произведение, удовлетворяющее им, а если да, будет ли оно интересно читателю?

Иными словами: для житейского волнения или для вдохновения рожден художник?

Название моей статьи – «морфологизм или формализм?» – является смысловой синонимией последнего вопроса.

Я исхожу из убеждения, что морфология и является тем основательным правилом, которое позволяет судить о художественном произведении (будь то литература, изобразительные искусства, балет, музыка) вне личных пристрастий.

Из чего этот анализ исходит или должен исходить? Из анализа формы, а наука, занятая ее изучением, именуется морфологией, но никак не формализмом. Греческое *μορφή* обозначает вид, образ, чем предполагается не только вид внешний, *приемы*, но и внутренний, *содержание*.

Как раз морфологии долго не было на Руси. Объяснить ее отсутствие значило бы объяснить особенности отечественной истории; сейчас это не моя задача, поэтому скажу коротко и сошлюсь на суждение Г. Флоровского:

«Изыян и слабость древнерусского духовного развития состоят отчасти... в недостаточной одухотворенности души, в чрезмерной “душевности”, или “поэтичности”, в *духовной неоформленности* душевной стихии. Если угодно, в стихийности...» (8, с. 4).

Духовная неоформленность продолжает оставаться одной из пагубных черт нашего развития и по сей день – вот причина невнимания, в частности, к морфологизму в эстетике, хотя, разумеется, есть исключения. Станут ли они правилом? Едва ли раньше, чем это произойдет с нашим историческим сознанием.

И все же нельзя отбрасывать морфологические опыты прошлого: они, в согласии с тем значением, какое приобрела в нашей духовной истории литература, впервые обнаружили себя именно в изучении литературы – естественное и давно замеченное обстоятельство. Добавлю, что вдвойне не случайно, будь допустимы здесь количественные меры, что будущие русские морфологи начинали совместную работу в пушкинском семинаре С. Венгерова при Петербургском университете.

Почему я называю исследователей формы литературного произведения морфологами, а не формалистами? Потому, что формалист занят формой в узком понимании слова, содержание не имеет для него

значения. *Морфолог* же изучает *форму* как явление *синтетическое* и не отделяет от нее содержания, которое *входит в понятие формы*.

По этой, полагаю, причине, Б. Эйхенбаум, один из создателей метода, писал в 1922 г. (статья «Некрасов»):

«Формальный метод я предпочитаю называть *морфологическим*» (11, с. 279). Позже, в статье 1925 г. «Теория “формального метода”» (хотя следовало бы сказать «морфологического») он даст объяснение:

«...Литературное произведение воспринимается не как изолированное – форма его ощущается на фоне других произведений, а не сама по себе. Тем самым формалисты окончательно вышли за пределы того “формализма”, который понимается как изготовление схем и классификаций (обычное представление о формальном методе у мало осведомленных критиков) и который с таким усердием применяется некоторыми схоластами, всегда с радостью встречающими всякую догму. Этот схоластический “формализм” ни исторически, ни по существу не связан с работой “Опояза” – и мы за него не отвечаем, а наоборот, являемся самыми непримиримыми и принципиальными его врагами» (12, с. 74).

Критик, в сущности, высказался против понятия «формализм», чувствуя его отличие от «морфологизма», и, казалось бы, нужно закрепить эту разницу двумя понятиями – «формализм» и «морфологизм». Он же, вопреки собственным утверждениям, оставляет одно вместо необходимых двух, внося путаницу.

Да и другие создатели и теоретики морфологизма отступили от этого термина, примирились с понятием «формализм» и стали так именовать свой метод, недооценили собственного морфологизма.

На отличии двух понятий разошлись оценки Н. Гумилёва и В. Ходасевича, по воспоминаниям последнего о работе гумилевского «Цеха»:

«...На третьем собрании меня ждал неприятный сюрприз. Происходило вступление нового члена – молодого стихотворца Нельдихена. Неофит читал свои стихи... По-своему они были даже восхитительны: той игривою глупостью, которая в них разливалась от первой строки до последней. Тот “я”, от имени которого изъяснялся Нельдихен, являл собою образчик отборного и законченного дурака, притом – дурака счастливого, торжествующего и беспредельно самодовольного. <...> Когда Нельдихен кончил, Гумилёв, в качестве “синдика” произ-

нес приветственное слово. Прежде всего, он отметил, что глупость доньше была в загоне, поэты ею несправедливо гнушались. Однако пора ей иметь свой голос в литературе. <...>

После собрания я спросил Гумилёва... зачем нужен Нельдихен в “Цехе”... – Не мое дело, – сказал он, – разбирать, кто из поэтов что думает. Я только сужу, как они излагают свои мысли или свои глупости. Сам я не хотел бы быть дураком, но я не в праве требовать ума от Нельдихена. Свою глупость он выражает с таким умением, какое не дается и многим умным. А ведь поэзия и есть умение. Значит, Нельдихен – поэт, и мой долг – принять его в “Цех”.

Несколько времени спустя должен был состояться публичный вечер “Цеха” с участием Нельдихена. Я послал Гумилёву письмо о своем выходе из “Цеха”» (9, с. 89–90).

Примечателен довод Гумилёва: «Поэзия есть умение». Как видно, умение формальное, и в данном случае Гумилёв рассуждал как формалист. Ходасевич же требовал умения морфологического.

Это не было открытием наших исследователей. «Поэтика» Аристотеля дает повод утверждать, что он впервые в европейской критике ясно отделил, выражаясь современным языком, формальное от морфологического:

«...Задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное» (1, с. 67–68).

Следовательно, дело не в одной форме, и в только что упомянутом споре прав был Ходасевич.

Суждение Аристотеля стало, на мой взгляд, исходным для работы отечественных морфологов, вне зависимости от того, в какой степени они сами осознавали себя продолжателями античной «Поэтики». В известной статье 1921 г. «”Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» В. Шкловский писал и неоднократно повторял, что формы искусства объясняются своей художественной закономерностью, а не быто-

выми мотивировками. «Тормозя действие романа не только введением интриги, или разлучников, или описанием кораблекрушения, но и путем таких технических способов, как перестановка глав, художник использует *эстетические законы*, которые обосновывают приемы композиции» (10, с. 337).

Эти законы и есть общее, отграничивающие, по словам Аристотеля, поэзию от истории и других видов словесности.

Именно так понимал дело Ю. Тынянов: «...Предметом изучения, претендующего быть изучением *искусства*, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет собой сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия» (7, с. 37).

Это отличие задолго до Тынянова и определил Аристотель, увидев в поэзии / художественном творчестве соединение реального (нынешнего), и возможного (будущего), вследствие чего содержание литературного произведения больше действительности, в которой оно возникло. Объяснение этому обстоятельству было дано аналитической психологией, совпадающей хронологически с появлением русских морфологов.

Л. Толстой писал в одном из писем 1873 г., передавая свои наблюдения над «Повестями Белкина»:

«Область поэзии бесконечна, как жизнь; [просится возразить от имени воображаемого морфолога: поэзия больше жизни. — В. М.] но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и *смещение высших с низшими или принятие низшего за высший* [едва ли не комментарий к будущему спору Гумилёва с Ходасевичем. — В. М.] есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. *Я знаю, что анализировать этого нельзя*, но это чувствуется и усваивается» (6, с. 22).

Писатель рассуждает как художник: чувствуется, но нельзя объяснить. Он прав, это и не задача художника, это задача критика, но не «формалиста», а «морфологиста», который отдает себе отчет в том, что содержание произведения есть один из элементов формы.

Ф. де Соссюр, занимаясь общими проблемами языка, сделал несколько наблюдений, касающихся моего теперешнего предмета:

«...Язык *не подчиняется направляющей деятельности разума*, потому что он с самого начала не есть результат... гармонии между понятием и средством его выражения» (4, с. 102).

Сказано словно о форме художественного произведения, как ее понимали морфологи, поскольку те, осознавая отчетливо не первостепенную роль разума при создании художественного произведения, все же стремились найти подходящие понятия для этой роли. Вот, к примеру, образец работы Б.М. Эйхенбаума, в известном труде «Лев Толстой. Семидесятые годы».

Критик писал о связях, протянувшихся от пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу» к замыслу «Анны Карениной»:

«Принцип изображения человека, резко отличающий Толстого от Достоевского, восходит к Пушкину. Во всей литературе, связанной с Гоголем и натуральной школой, человек изображается как социальный или психологический тип. <...> Совсем иное у Толстого: его люди не типы и даже не вполне характеры; они “текучи” и изменчивы, они *поданы интимно – как индивидуальности...*» (13, с. 183).

Кажется, до Эйхенбаума этой особенности в художественной работе Толстого в «Анне Карениной» не заметила русская критика, ни современная роману, ни последующая, ибо читала не морфологически, а формально. Достоевский, к примеру, писал, что это «вещь, конечно, не новая по идее своей, не неслыханная у нас доселе... Мы, конечно, могли бы указать Европе прямо на источник, т.е. на самого Пушкина...» (2, с. 235).

Формально Достоевский прав: да, Пушкин, Эйхенбаум показал это текстологически, и спорить не о чем. Но **морфологически** Достоевский не прав, ибо «Анна Каренина», если иметь в виду содержание («поданы интимно – как индивидуальности»), – вещь во всех отношениях новая по идее и неслыханная не только у нас, но и в Европе. Пушкин здесь ни при чем, хотя то движение в освоении старого и создании нового литературного материала, которое началось Пушкиным, привело к Толстому.

Новизна романа состояла в том, что автор изобразил, вынужден повторить, индивидуальности, а не типы, и эта новизна, открытая средствами морфологического анализа, явилась причиной всемирной

известности книги, ее общечеловеческого значения, ибо нет ничего, что соединяло (и вместе разъединяло) бы людей так, как сознание каждым индивидуальности каждого.

Последнее обстоятельство Эйхенбаум только показал, но не объяснил, хотя не могу его упрекать, учитывая «детство» морфологического анализа в нашем отечестве. Называвшаяся книга о Толстом была написана в 1940 г., но издали ее спустя 20 лет, когда слово «формализм» потеряло угрожающий смысл. Правда, и о «морфологизме» давно уже не говорили.

И еще из Эйхенбаума. Рассуждая о «Станционном смотрителе», он заметил, что в этой повести Пушкин является «искусным и тонким пародистом», а потому ни о каких «смыслах жизни» речь не идет (14, с. 347).

Пародия и есть тот элемент морфологизма, который позволяет прочитать смысл / содержание «Смотрителя». И, как знать, может быть, откажемся, наконец, от набившей оскомину бессмыслицы «маленького человека».

В заключение, напомним короткий по времени, но бесконечный по значению для нашей и всемирной культуры эпизод – создание Государственной академии художественных наук (ГАХН), 1921–1929. Ее закрыли, напомним, в 1930 г., а упразднили в 1931.

Впервые в практике мировой эстетической мысли возникло учреждение, занятое изучением всех возможных форм художественного высказывания – от частушки, вышивки и детского рисунка до балета, лирики и романа. Работа ГАХН продемонстрировала, что изучение форм эстетического выражения открывает путь к постижению духа, являющегося в этих формах, и потому суждения о такой трудноуловимой материи, как дух, приобретают максимально объективный характер. В этом – универсальное значение сделанного Академией.

Но есть и еще один, чрезвычайный, смысл в деятельности ГАХН, важный для отечественного самосознания, долго чуждавшегося и продолжающего чуждаться изучения форм и потому сохраняющего «духовную неоформленность», о которой писал Г. Флоровский.

Все это было, так сказать, не ко двору. Властям требовался не объективный анализ произведения, а марксистский. Так и сказал президент ГАХН, проф. П.С. Коган: «Действительно, Академия отстаёт от темпа марксизации научной работы в стране» (5, с. 13).

После этого надо ли объяснять, почему большевистский режим закрыл Академию и репрессировал многих ее членов: этот режим сам есть порождение русской бесформенности, ее стихийности, так сказать, «*воли к хаосу*», с которым рассчитывают справиться языческими заклинаниями приказов, инструкций, распоряжений; репрессиями, подавляя все, что пробует оформиться, в том числе, исследования формы – морфологизм. Очень быстро все подобные занятия получили название формализма, и это понятие приобрело едва ли не уголовный характер.

Таким образом, будущее отечественной эстетической мысли, занятой анализом всех видов художественной речи, я вижу, во-первых, в том, чтобы вернуть в теоретический обиход понятие морфологизма в его первоначальном значении; во-вторых, создать подлинную историю этих видов, исходя из морфологических законов, неподвластных никаким соображениям, кроме требуемых «основательными правилами», по словам Пушкина, которыми я начал заметку.

Не для житейского волнения, а для вдохновения. Сколь ни удивительно, у вдохновения есть свои законы. Ими-то и занята *морфология* – учение о смыслах (произведения), получаемых средствами изучения формы (произведения). Вне анализа форм эта задача невыполнима. А потому заканчиваю ответом на вопрос, заданный в начале: художник, конечно, рожден для вдохновения. Однако возникшее произведение подлежит критике по законам, лежащим в природе вдохновения, в этом случае и произведение будет интересно читателю, даже если ни он, ни художник не знают этих законов; и анализ этого произведения заинтересует, поскольку в каждом из нас, хотим мы этого или нет, живет намерение узнать истину.

Список литературы

1. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. – М.: ГИХЛ, 1957. – 183 с.
2. *Достоевский Ф.* Дневник писателя, 1877 // *Достоевский Ф.* Собр. соч.: В 15 т. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 14. – С. 5–415.
3. *Пушкин А.* Полное собр. соч.: В 10 т. – М.: Правда, 1954. – Т. 5. – 399 с.
4. *Соссюр Ф. де*. Заметки по общей лингвистике. – М.: Прогресс, 1990. – 280 с.
5. *Стрекопытов С.* ГАХН как государственное учреждение // Вопросы искусствознания. – 1997. – Т. 11 (2). – С. 7–15.

6. Толстой Л. Полное собр. соч.: В 90 т. – М.: Худ. лит., 1928–1958, – Т. 62. – 1953. – 573 с.
7. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка [1924] // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. – М.: АГРАФ, 2002. – С. 29–166.
8. Прот. Г. Флоровский. Пути русского богословия. – Париж: Православный богословский ин-т, 1937. – 327 с. – Репринт: Вильнюс: Вильнюс. правосл. епарх. упр., 1991. – 600 с.
9. Ходасевич В.Ф. Некрополь. – М.: Сов. писатель: Олимп, 1991. – 192 с.
10. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. – М.: Сов. писатель, 1961. – 628 с.
11. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу: Сб. статей. – Л.: Academia, 1924. – 280 с.
12. Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 554 с.
13. Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 295 с.
14. Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 540 с.

Н.К. Бонецкая

**ВЕСЕННЕЕ ПОЛНОЛУНИЕ:
«АПОКРИФЫ» Д. МЕРЕЖКОВСКОГО
И М. БУЛГАКОВА***

Аннотация. В статье сопоставлены два «апокрифа XX века» – вольные интерпретации евангельского эпизода распятия Иисуса Христа: «роман о Понтии Пилате» М. Булгакова («Мастер и Маргарита») и трактовка данного сюжета в книге Д. Мережковского «Иисус Незвестный». Автор сравнивает религиозно-философские идеи Булгакова и Мережковского с традиционным христианским богословием и обсуждает символику данных текстов, особо сосредоточиваясь на символе полной Луны, играющем основополагающую роль в обоих текстах.

Ключевые слова: апокриф; евангельская экзегеза; миф; символ; мистерия; оргия; жертвоприношение; чудеса; Воскресение.

Abstract. Two «apocrypha» of the XX century are juxtaposed in the article: free interpretations of the Jesus Christ crucifying evangelical episode, – the Pontius Pilate story by Bulgakov («Master and Margarite») and the same story, told by D. Merezhkovsky in his «Unknown Jesus».

Keywords: apocrypha; evangelical exegesis; myth; symbol; mystery; sacrifice; miracles; the Resurrection.

«Яркой луной пасхального полнолуния освещенное, прозрачно-темно-голубое, точно сапфирное, небо казалось не ночным, не днев-

*Заключительная глава из книги: *Евангелие от Мережковского.*

ным, – небывалым» (1, с. 513); «Хором многоголосым, то близким, то далеким, лаяли и выли на луну бродячие псы (их было множество на иерусалимских улицах)» (1, с. 515); «Все луной точно выжжено... И еще мертвее становилась тишина...» (1, с. 518); «На белом камне темнеющие в ослепительно белом свете луны капли пота могли казаться каплями крови» (1, с. 524): Гефсиманский сад, где накануне казни молился Иисус, улицы предпасхального Иерусалима залиты светом полной луны. Мережковский художественно педалирует тот факт, что иудейская Пасха совершается в день весеннего полнолуния, приходящийся на субботу¹. В романе Булгакова луна заливает как Ершалаим, так и Москву, перебрасывая между ними смысловой мост – намекая на глубинное подобие событий в двух столь разнящихся хронотопах. «Все выше подымалась над Ершалаимом лампада луны» (1, с. 731), – пока наконец не повисла «еще выше пятисвечий», которые пылали над храмом (1, с. 734). Как и у Мережковского, у Булгакова с кинематографической зримостью описаны лунные тени – «лунные ковры» в масличном Гефсиманском саду. В такое «лунное пятно» случайно попало бездыханное тело Иуды, убитого по приказу Пилата руками воинов Афрания, начальника охраны Пилатова дворца и при этом тайного христианина, члена первейшей, из учеников Иисуса, общины (1, с. 731, 733). И заснувший после казни тяжким сном Пилат, чья жизнь отныне стала одним сплошным раскаянием за грех трусости, «немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх, прямо к луне» (1, с. 734). Но и в сталинской Москве в эту весеннюю, теплую и безоблачную пятницу «луна в вечернем чистом небе висела полная, видная сквозь ветви клена» (1, с. 645), и своим светом «ярко заливала Николая Ивановича» – похотливого советского мещанина. Лунной чаре подчинилась также ставшая – по причине своей великой любви – ведьмой Маргарита: «Маргарита увидела, что она наедине с летящей над нею и слева луною. Волосы Маргариты давно уже стояли копной, а лунный свет со свистом омывал ее тело» (1, с. 657). В Москве именно полнолуние создало среду – ауру, как бы провоцирующую множество астральных событий: «Русалки доплясали свой танец в лунном свете и растаяли в нем»; «столб воды [от прыжка в озеро Маргариты] выбросило почти до самой луны» (1, с. 600); машина, управляемая бесом-грачом, «взвыла, прыгнула и поднялась почти к самой луне» (1, с. 663) и т.д. – апофеозом раскрепоще-

ния сверхъестественных сил стал Великий бал у сатаны... Общий символ, весомейший для обоих текстов – романа Булгакова и «романных» набросков, или *проторомана*, Мережковского, побуждает к их сопоставлению. В эпоху, последовавшую за крахом старой России, свободная русская мысль в эмиграции и подневольная – на родине подняли тему Христа и Евангелия в данных *апокрифах XX в.*

Надо сказать, что в свои труды оба автора вложили собственные экзистенциальные ситуации. Вчувствуя свой собственный человеческий тип в *Иисуса Неизвестного*, Мережковский красной нитью провел через Его жизнь мотив раздвоения («страсть к страданию и страх страдания»). Булгаков создал автобиографический образ Мастера – человека, иноприродного советскому социуму 30-х годов, давление которого не вынудило его, однако, отказаться от своей *идеи*. В свою очередь Иешуа в «романе о Понтии Пилате» в драматизме своего положения подобен Мастеру, ибо выведен не столько в Его противостоянии Синедриону (и Закону), сколько в оппозиции государству как таковому. У Булгакова точка зрения повествователя вплотную приближена к Пилату, носителю государственного начала, а за смутным образом императора Тиверия просматривается тень Сталина...

Примечательным образом оба русских писателя выступают наследниками исторической критики, когда строят: один – «жизнь Иисуса», другой – рассказ о событиях последнего дня земного пути Христа, – как бы придерживаясь *проблемы свидетельств* евангельской истории. Мережковский, как выше говорилось, именно ее кладет в основу своего экзегетического метода, когда выявляет свидетелей и конструирует «апокрифы» соответственно каждой точке зрения. Что касается Булгакова, то в его романе главный свидетель ершалаимской драмы – Воланд, сатана, о специфике которого речь пойдет чуть ниже². По словам Воланда, он присутствовал и при казни на Лысой горе, и на суде Пилата. Именно Воланд инспирировал Мастера – автора романа о Пилате, передав ему свое видение великих событий. И Воланд же наваял сон Ивану Бездомному: сцена казни Булгаковым представлена в качестве Иванушкина сна... Итак, в «Мастере и Маргарите», согласно авторскому замыслу, представлено *Евангелие от Воланда*. Но в «романе о Понтии Пилате» имеются и более тонкие вещи касательно свидетельств. В этом тексте Мастера, к примеру, Иешуа на кресте молчит, а когда ему на копье палач подносит напоенную дурманящей

жидкостью губку, жадно пьет. Афраний же, отчитываясь Пилату о казни, утверждает, что напиток Иешуа принять отказался. Кроме того, начальник тайной стражи приписывает Иешуа целый ряд высказываний, в частности, о том, что трусость – самый страшный порок: не в бровь, а в глаз Пилату метит он этими словами... Но откуда – в мире романа Воланда-Мастера – Афраний знает афоризм о трусости? Этот афоризм был записан Левию Матвеем и стал, видимо, достоянием кружка почитателей Иешуа, куда входили Низа, Афраний, Левий Матвей, «человек с ведром» со двора, куда Низа завела Иуду перед убийством... Афраний вложил в уста Умирающего на кресте слова, сказанные Им прежде того и записанные учеником. Слова эти, конечно, не евангельские, но Булгаков здесь как бы намекает на то, как, по его мнению, поэтапно складывалась письменная каноническая версия событий. Афраний, разносчик информации, у Булгакова выступает как один из творцов *предания*, которое некогда застынет в *писании*. Он – свидетель казни, но его отчет Пилату о ней не отвечает его собственному наблюдению – личному опыту. Абсолютный (в мире «Мастера и Маргариты»), претендующий на объективность опыт Воланда опровергает «свидетельство» Афрания... Так Булгаков поднимает тему достоверности Евангелия как исторического источника и решает эту острейшую для XX в. проблему отрицательно, безысходно-пессимистически.

О свидетелях евангельских событий в экзегезе Мережковского мы обстоятельно говорили ранее. У Булгакова главным свидетелем проповеди Иешуа выступает бывший сборщик податей Левий Матвей, – так у Мастера выведен евангелист Матфей канона. В связи с этим персонажем естественно встает вопрос о соотношении *Евангелия от Воланда* с каноническим Евангелием, а также со взглядом церкви. При чтении «романа Мастера» испытываешь шок. Достоверен «роман» или нет (надо думать, не достоверен), но он вызывает живую мысль: как далеко могут в принципе расходиться историческая действительность с сакральным рассказом о ней!.. Если Воланд-Мастер правдиво передает историю, то в ней нет ни одного евангельского факта. Сам Иешуа перед Пилатом свидетельствует, что проповедовал о «храме истины»; имел ровно одного ученика – Левия Матвея, чьи записи нимало не походили на проповедь Его, Иешуа; что в Ершалаим он на осле не въезжал и т.д. Левий Матвей на козлином пергаменте записал

будто бы со слов Иешуа, что «смерти нет», что некогда мы увидим «чистую реку воды жизни» и пр., что не похоже даже и на дискурс известных апокрифов... Хотя каноническая событийная схема в *Евангелии от Воланда* отчасти сохранена – в целом традиционно показан Пилатов суд; как и в каноне, отпущен разбойник Варравван; казнь сопровождают природные катаклизмы и пр., – но центральное евангельское событие Воландом-Мастером искажено.

Тело Иешуа, похищенное Левием Матвеем (а это иудейская версия его исчезновения), в конце концов, по свидетельству Афрания, обнаруживается римлянами и бросается в одну яму с телами двух разбойников. Ни Воскресения, ни явления Иисуса ученикам (да последних вообще нет), ни даже «пустого гроба»... Однако Иешуа в финале «Мастера и Маргариты», без обозначения Его статуса в метафизической иерархии, оказывается хозяином вечной участи Мастера и Маргариты... Так кто же он, – в мире «Мастера и Маргариты», – Иешуа? Учитель жизни, каким он был в глазах Левия Матвея, Афрания, Низы? Философ и врач, исцеливший Пилата от гемикрании? Справедливый владыка над людскими вечными судьбами? Оправдываются, действительно, слова Коровьева: «Все зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет, все... условно и зыбко» (1, с. 511). Тайна булгаковского Иешуа связана с этой самой игрой точек зрения, – с веянием духа критики – скепсиса и агностицизма.

Образ Пилата у Мережковского очень напоминает булгаковский – представленный почти субъектно и потому едва ли не «положительный». Если, по слову Мережковского, Пилат и «убийца Христа», то «почти невинный». «В евангельских свидетельствах изображено внутреннее, духовное лицо его с такою чудесною живостью, что и внешнее, плотское, возникает из него с такою же почти живостью: четырехугольное, тяжелое, каменное, гладко выбритое, с мягкими, точно бабьими, морщинами, с отвислым патрицианским кадыком, с Цезаревой, как будто для лавров назначенной, лысиной; то с брезгливой, то с тонкой, скептической усмешкой, – “что есть истина?” – и с миродержавно-величественной, самоубийственной скукой, *toedium vitae*» (1, с. 553): этот Пилат Мережковского – он же и булгаковский *Всадник Золотое копьё*, – с его каменной, от страха приступа гемикрании, осанкой, с брезгливостью к оккупированной стране, с вечной обращенностью к «Цезарю» и чиновничьим страхом – собственной

его, Пилата, чертой... Булгаков как бы художественно распространил, конкретизировал историко-психологическую, восходящую к Евангелию, схему главы «Суд Пилата» книги Мережковского: это диалог с Иисусом, борьба за Узника с первосвященником, страшные внутренние колебания (действительно, агония), выступление перед толпой... У Мережковского Пилат впоследствии вскроет себе вены, сидя в ванне; как и его знаменитые современники – стоики, он смерть предпочтет «неуемной скуке». У Булгакова участием Пилата станет тяжелая, неизбывная мука раскаяния, которая утолится только в вечности, в обществе Того, Кого он предал на смерть. Оба, Мережковский и Булгаков, великолепно показали второстепенную, в действительности, роль Пилата во власти, на деле принадлежащей владыкам Синедриона. У Булгакова Пилат сумел отомстить за Иешуа, убив Иуду, образ которого близок к примитивному серебролюбцу традиции. И место евангельских Иосифа и Никодима в «романе о Понтии Пилате» занимает блестяще выписанный Афраний, в облик которого Булгаков внес черточки из своей современности – в 1930-е годы деятель тайных служб был одной из ключевых фигур...

Это булгаковский Пилат, как личность, значителен – Пилат у Мережковского намеренно представлен человеком заурядным: глава оккупационной власти, он легко попадает под влияние первосвященника Ганана – оказывается, незаметно для себя, Ганановой марионеткой. Булгаков же недаром свое «Евангелие» называет романом именно *о Понтии Пилате*: его Пилат властительно горд, умен и обладает сильной, жесткой волей. Его разговоры с Афранием об участии Иуды – булгаковский шедевр воспроизведения дипломатического, двусмысленного дискурса: под внешней «гуманной» благопристойностью – криминальный проект, замысел убийства предателя, чего желают со всей личной страстью оба собеседника. Ведь Пилат жаждет отомстить не только Иуде, но и профинансировавшему его иудейскому священству, подбросив им тридцать тетрадрахм; чувства тайного христианина Афрания также прозрачны... В главе «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» Пилат и Афраний адекватно понимают один другого, хотя каждая реплика разговора несет в себе смысл, противоположный вербально-семантическому. Ключевое слово «спасение» означает в этом разговоре «убийство», что порождает и все прочие смыслы. Понимание его начальника для Афрания могло бы быть своеобразным

переводом – заменой смысла всех фраз на противоположный; однако тайный сотрудник постигает действительное намерение прокуратора скорее сердечным «слухом» – интуицией... Это очень тонкий диалог, в котором приказ Пилата и «отчет» Афрания выражены в нарочито актерской манере – как разговор официальных лиц. Но в конце концов маски сбрасываются: Пилат награждает Афрания перстнем за то, что тот «не сберег» Иуду, – Афраний же награду с достоинством принимает. Пилат Мережковского, пассивная игрушка в руках Ганана, к поступку «всадника Понтия Пилата» Булгакова-Мастера вряд ли был способен...

Детальное сопоставление двух русских версий Голгофского события все же не входит в мою задачу. У историка отечественной мысли особый интерес, понятно, вызывает как религиозно-философский аспект «Мастера и Маргариты», так и богословский срез вставного «романа о Понтии Пилате», неразрывно связанный собственно с художественностью великого (не побоюсь этого слова) творения Булгакова. Итак, какая *идея* стоит за «Евангелием от Воланда», как эта идея связана со смыслом романа, обрамляющего это «Евангелие»? Обращаясь к этой теме, я изначально отказываюсь от претензии на то, чтобы предложить однозначный, хотя бы и гипотетический ответ на данный – ключевой для понимания булгаковского романа – вопрос.

«Роман о Понтии Пилате» – ядро «Мастера и Маргариты», исток сюжета «большого» романа. Об идеологии сочинения Мастера выше уже немало говорилось: были прослежены переклички с «романом об *Иисусе Неизвестном*» Мережковского. Идеология эта вызывающе антицерковная, она обращена также и против канонических Евангелий. Главное заключено в отсутствии для Мастера Воскресения: обыграна иудейская версия похищения тела учеником. Вместе с тем если не Мастер, то Булгаков, в рамках уже «большого» романа, безмерно поднимает Иешуа над только-человеческим уровнем странствующего философа. Он метафизически уравнивает его с Воландом, когда сообщает как бы о совместном определении вечной участи людей этими сверхъестественными персонажами. Воланд в двойце представляет справедливость – воздает каждому по заслугам, «сводя счеты», это, по Булгакову, одно запредельное «ведомство». Иешуа же, «ведомство» второе, есть воплощенное милосердие. Никаких других надмирных начал в «Мастере и Маргарите» нет, и если вспомнить о манихейской

тенденции Серебряного века, то можно предположить, что *Бог* в воззрении Булгакова двулик, и его «ипостаси» – это «князь тьмы», «сатана» (т.е. Воланд) и дух света (Иешуа). Трудно говорить об этих ликах как *добром* и *злом*. Воланд оценен Булгаковым в эпиграфе (к первой части романа) из гётевского «Фауста»: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Если использовать оккультный термин, то можно назвать Воланда *владыкой кармы*: деяния Воландовой шайки в Москве – это предъявление «счетов», развязывание кармических узлов, – действие закона кармы. Знаменитая, ставшая крылатой фраза Воланда: «Все будет правильно, на этом построен мир» (1, с. 797) – не что иное, как вольная формулировка этого закона, по которому следствие поступка полностью ему адекватно. Деяния Воланда – не добро и не зло, но вызывают глубокое удовлетворение и сочувствие у читателя. Справедливая месть, осуществление заповеди «око за око, и зуб за зуб»: Воландов принцип побуждает вспомнить о ветхозаветном Иегове. Но Воланд не Иегова хотя бы потому, что являет себя большим любителем языческого «бытия» (1, с. 689). Иешуа с метафизической стороны выписан еще менее рельефно, чем Воланд. О том, что он олицетворяет собой «ведомство милосердия», свидетельствует лишь реплика Воланда в связи с просьбой Маргариты о прощении Фриды. А наделив Мастера не «светом», но «покоем», Иешуа действовал вполне в духе Воланда – по справедливости, тогда как исцеление им Пилата от приступа гемикрании – поступок вполне милосердный. Так или иначе, завершающая «большой роман» идеологическая авторская позиция – очевидно, «по ту сторону добра и зла», а благодаря двум «трансцендентным» инстанциям (Воланд и Иешуа), чисто формально в идеологии романа усматривается манихейская тенденция. Воланд, если он и сатана, то весьма специфический и уж, конечно, не традиционный. К Иешуа же нелепимо приложение таких богословских категорий, как *Богочеловек*, тем более *Логос*. В отличие от московских глав «Мастера и Маргариты», внутренний исторический роман книжно-условен: так, разговоры Пилата с Афранием у меня вызывают ассоциации не с языческим Римом, но с русской действительностью века XIX... Тем не менее этот роман – сильная отрицательная реплика в адрес воззрения церковного, даже и евангельского...

Как видно, для меня не представляется возможным точно ответить на вопрос, что все же это за существа – Воланд и Иешуа. Думается, что немногие библейски традиционные черты в них перекрываются авторским художественным вымыслом. Безусловно лишь их некое парное единство – надмирный *совет*, по духу манихейский. Сам по себе «малый» – «внутренний» «роман о Понтии Пилате» никакого теистического – и вообще сверхъестественного элемента в себе не содержит. Единственный момент сюжета, где можно усмотреть намек на чудо, – это начало страшной грозы после богохульств и проклятий Левия Матвея. Выраженная таким способом его молитва о смерти распятого на кресте Иешуа как бы оказалась исполненной: желая спастись от ливня, палачи убили осужденных (впрочем, и здесь достоверной причинно-следственной связи между воплями ученика и скорой смертью казнимого нет). «Роман о Понтии Пилате» – это *апокриф*, который, как некий драгоценный камень, заключен в оправу триллера московских глав. Понятие «апокриф» при этом можно понимать почти по Мережковскому – как субъективное свидетельство. Действительно, привязанный к фигуре Пилата, булгаковский «апокриф» содержит важнейшие сведения о личности Иешуа – о его учении (все люди добрые), о врачебном искусстве. Именно перед Пилатом Иешуа раскрылся как целитель и философ. Но, конечно, «малый» роман содержит не одну Пилатову (и Левия Матвея) точку зрения, но отмечен и авторским вездесущием, не проникающим, однако, во внутренний мир персонажей (и Иешуа, и Афраний, и даже Иуда показаны только в их поступках и словах). Этим «вездесущием» Булгаков наделяет Воланда, который выступает в роли главного свидетеля событий «малого романа»³. Потому этот последний – все же *Евангелие от Воланда*, но не *от Пилата*.

Кроме ключевых образов Воланда и Иешуа, «окном» в идею «Мастера и Маргариты» служит символ полной весенней луны. Опять-таки, размышляя о семантике в романе этого явления, к однозначным рациональным смыслам прийти не удастся. Кажется, «идеология» не является ценностью в романе и не предполагает особой, самостоятельной читательской рецепции: «Мастер и Маргарита» – не аллегория и не «роман идей». В очень мощной лунной теме все же хочется обозначить несколько смысловых обертонов. Прежде всего, полная луна создает романное единство – соединяет в лунной таинст-

венной атмосфере главы ершалаимские и московские. Именно она (вместе с Воландом) – всевидящий свидетель события Голгофы, что, конечно, фантазия Булгакова (также и Мережковского): в конце концов, вполне возможно, что накануне Распятия луна в Иерусалиме скрывалась за облаками. Педалирование образа полной луны в романе Булгакова ненавязчиво подтверждает фактичность голгофского события: Иисус существовал и был распят в такой же весенний день, какой видит нынешняя социалистическая Москва, – вот булгаковский *message* своим современникам. В образе гонимого государством писателя Мастера воспроизводится ситуация мыслителя Иешуа: оба, если использовать метафору пережившего ту же самую ситуацию Солженицына, – телята, бодающиеся с дубом империи. Мастер – жертва луны, по слову Ивана Бездомного из романного эпилога; с еще большей силой это можно сказать про Иешуа.

И вот второй важный смысл лунного присутствия в романе: луна, несомненно, знаменует иудейское начало, роль которого в романной семантике Булгаковым не прояснена, – то ли по цензурным причинам, то ли затем, чтобы «Мастер и Маргарита» остался романом-загадкой. Булгаков словно не хотел, чтобы образность романа воспринималась как идеологический шифр, чтобы в тексте обнаруживались внехудожественный смысл и авторские идейные оценки. Но от связи феномена луны с иудаизмом никуда не деться. Ершалаимские события происходят в лунном сиянии – стоят под знаком луны, – но, как было уже сказано, их трактовка – именно иудейская. На весеннее полнолуние приходится иудейская Пасха; вместе с тем «великий бал у сатаны» – сакральное действо, устроенное в Москве Воландом именно в этот день. Сам Воланд рассматривает бал как праздник, что побуждает нас сближать «консультанта» со сферой именно иудаизма. Оккультно Луна является планетой Иеговы – Иегова представляется ее планетарным духом. Однако считать Воланда неким собственно лунным демоном оснований роман не дает. Настоящее обличье Воланда, показанное глазами Маргариты в финальной сцене, таково: «Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его [Воланда] коня, и думала, что, возможно, это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд» (1, с. 795). Фигура Воланда всегда окутана черным покровом, это «князь тьмы», ночи как таковой, но космичность его все же пронизана лун-

ным мерцанием. Воланд – тайна, окруженная мраком, – тайна кармы, последних судеб мира, жизни людей, а главное – их смерти.

Но полная луна у Булгакова – отнюдь не только природное явление, – сущность лунного света не подчиняется позитивно-естественному объяснению. Полная луна то ли знаменует раскрытие для профанных взоров мира астрального, то ли сама является причиной сверхъестественных явлений. Лунное сияние в романе создает среду для множества астральных событий: под луной танцуют русалки; раскрываются гробницы, и мертвецы-грешники, одевшись в призрачную плоть, стекаются на шабаш; скачут в преисподнюю демоны на черных волшебных конях... Да и сама луна принадлежит в романе не одному только евклидову миру. Полночная луна в зените озаряет загробные астральные пространства, по которым мчится кавалькада духов во главе с сатаной; также и в Москве, для «посвященных», она продолжает сиять, хотя, как замечает Маргарита, «давно уже должно быть утро». Полная луна приближает к земле астральный мир, и в полночь время останавливается, ибо в этом мире времени, грубо говоря, нет. «Праздничную полночь приятно немного и задержать», – объясняет Воланд недавним профанам данное явление. Луна природная и луна призрачно-астральная в событиях романа очень незаметно сменяют одна другую; так у читателя фантастического триллера создается чувство близости астрального мира – реальности событий сверхъестественных. При этом, конечно, луна и ее свет у Булгакова демоничны, соотнесены со свитой Воланда: «свет», где обитает Иешуа и который заказан Мастеру, – метафизически иной. Но никаких оценок – духовных ли, этических – Булгаков здесь не делает: над Воландом в романе нет никаких иерархически высших инстанций, его деяния лишь корректируются другим «ведомством», т.е. волей Иешуа.

Луна в романе все же некое *божество* – в ее неизменяемости и трансцендентности, вездесущии, всеведении. Помимо того, как и всякому языческому богу, луне в романе приносятся жертвы: «жертвой луны» Иван называет Николая Ивановича, равно и себя самого (1, с. 809), – к ним, добавлю, принадлежат формально убитые демонами Мастер и Маргарита, Наташа, барон Майгель, возможно, и Берлиоз... И не жертвой ли луны – самого лунного демона – является также Иешуа? Луна царит над Ершалаимом и Москвой как нерукотворный кумир, божество кровавой мистерии, первое действо которой соверши-

лось на Голгофе, второе же – в скромной квартире московской ювелирши, – квартире, для целей демонического шабаша распространившейся на четыре измерения...

Великий бал у сатаны, этот самый шабаш, является кульминацией романа и его смысловым ядром. Хотя участники бала – «висельники и убийцы» (1, с. 697), отравители, держатели притонов, алхимики, палачи и пр., возглавляемые сатаной, эта оргия отнюдь не вызывает ужаса или отвращения: несмотря на некоторую фривольность в деталях, она красива, притягательна своей радостью бытия. Авторская позиция здесь, с очевидностью – «по ту сторону добра и зла», – налицо своеобразный *карнавальный* эстетизм. Исполненная жизнеутверждающего смеха, московская оргия – все же не совсем *карнавал* по Бахтину, – но уж в точности – бахтинская *«веселая преисподняя»* в буквальном смысле слова. «На зеркальном полу несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертась в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути. Живые атласные бабочки ныряли над танцующими полчищами, с потолков сыпались цветы. В капителях колонн, когда погасало электричество, загорались мириады светляков, а в воздухе плыли болотные огни» (1, с. 687): танцующие – сливки, снятые с преступного мира всех стран и времен, – обитатели ада, освобожденные на одну ночь от трудов по искуплению их вины. Искрится в бассейнах шампанское, пылают «адские топки», у которых хлопочут, жаря мясо для пирующих, «дьявольские белые повара», разного обличья «мелкие бесы» – обезьяны, медведи и пр. под видом джазменов озвучивают прихотливо организованное пространство бала... Но «бал» представлен отнюдь не секулярно-легкомысленным мероприятием: это абсолютно серьезное действо, где танцы и пиршество лишь предваряют сакральный момент – полуночное жертвоприношение. Очевидно, *бал* – не что иное, как *языческая мистерия*, и на это указывают обряды приготовления королевы – Маргарита натирается волшебным кремом, ее омывают кровью и т.д. Природа живых людей, кто оказался в магическом пространстве бала, трансформирована – сделана способной к чисто астральным восприятиям и деяниям. Опять-таки, думается, оккультной точности при изображении *бала* Булгаков не придерживается. Любитель тайных знаний, он дает волю фантазии, следуя при этом лишь самым основным оккультным закономерностям... Вот наконец

наступает сакральная часть «бала» – собственно мистерия, таинство. По его ритуалу можно заключить, что «бал» имеет безусловно сатанинскую природу, что Воландова мистерия – это черная месса, ибо (пародийно?) воспроизводит евангельскую семантику и отчасти – литургическую обрядность. Берлиоз и барон Майгель формально выступают в ролях двух жертвенных фигур Нового Завета – Иоанна Предтечи и самого Иисуса. Парадигма Крестителя в фантастической участи Берлиоза воспроизводится особенно точно. «Женщина-комсомолка», вожатая трамвая, словно новая Иродиада, отрезает Берлиозу голову, и эта последняя оказывается лежащей на блюде в руках у Воланда, хозяина пира. В московской истории выступление Берлиоза – проповедь атеизма – предваряет действия Майгеля по ведомству госбезопасности, так что марксистский теоретик Берлиоз – действительно, не кто другой, как идейный предтеча стукача-барона. Череп Берлиоза магически превращается в сакральную чашу – антипотир, куда хлынет кровь из груди Майгеля, простреленной одним из бесов. Майгель – гзбэшный осведомитель, чей вечный прообраз – предатель Иуда, «дьявол», по слову Мережковского, в которого – на Тайной Вечере – «вошел сатана». Если Иисус – жертва евхаристическая, то именно Иуде, или его образному заместителю, надлежит быть сакральной жертвой *антиевхаристии*. Причастие дьявольской мистерии – опять-таки, формально, перевернутое церковное: при вкушении кровь оборачивается вином. Антииерей Воланд, совершитель данного страшноватого действия, облачен в «черную хламиду», антирясу, на боку же у него вместо священнического набедренника укреплен настоящая стальная шпага. Защитник обиженных, сатана, в соответствии со своей средневековой, правда, лишь маргинальной, народной семантикой, карает сильных, облеченных властью, господ жизни. И сочувствие Воланду свой исток имеет в читательской глубинной памяти о тех именно временах, когда Бог, в мифе, брал сторону властителей, – униженным и оскорбленным же оставалось обращаться за помощью к сатане...

Пытаясь проникнуть в мировоззрение Булгакова (точнее, в писательское кредо, представленное в его главном романе), или в основной миф «Мастера и Маргариты», я ограничусь данными комментариями, цель которых – прояснить семантику отдельных ключевых романских образов и эпизодов. Интересно теперь вернуться к «Иисусу Неизвестному», главному предмету настоящего исследования, чтобы сравнить

два кредо, два, можно сказать, богословских воззрения больших русских писателей-современников. При всей жанровой и стилевой разнице двух данных трудов, выраженная в них авторская *вера* имеет немало общего. Религиозные интуиции как Мережковского, так и Булгакова – манихейской природы, нацелены на *оправдание зла*, сближение зла с добром в религии и этике. Ранний Мережковский видел в Христе и Антихристе два лика единого Бога и размышлял о примирении и объединении исторического христианства с языческой идеей, с которой он отождествлял концепт Антихриста. В «Иисусе Неизвестном» сохранились элементы этого воззрения 1900-х годов в ряде авторских попыток выявить у Христа, точнее, вчувствовать в него языческие черты. Мережковский искал нищепанского выхода «по ту сторону добра и зла», синтез Бога и дьявола, и этот синтез – вернее сказать, союз, совет двух мировых духовно противоположных сил Михаил Булгаков осуществил в ситуации сотрудничества Воланда с Иешуа. В «Иисусе Неизвестном» Мережковский маскирует как бы врожденное ему манихейство: прячется за апологетической экзальтированной, порой сползающей в слащавость интонацией, за сочувственными репликами в адрес церкви, за шельмованием дьявола – в обличье ли Иисусова «двойника», в образах ли Иуды и Ганана. В «Мастере и Маргарите» вызывающая антицерковная установка на оправдание зла сказалась в той глубокой симпатии, которую автор испытывает к деяниям сатаны и его свиты. Именно сатана у Булгакова вершит суд справедливости, что не может не вызывать сочувствия.

И *Иисус Неизвестный*, и Иешуа – такие образы, которые невозможно подвести под категории Никейского богословия. Счесть дрожащего от страха перед Пилатом маленького человека, отвечающего прокуратору с услужливой готовностью, за Божественный Логос, сотворивший мир, было бы нелепостью⁴. В своей властной надмирности Иешуа проявляется только в эпилоге; но это некий *deus ex machine*. У Мережковского также главная цель – раскрыть образ именно Сына Человеческого, разоблачив от риз образ Сына Божия. Оба писателя все же хотели бы держаться христианской традиции. Но вот их дискурс – полукритический-полухудожественный у Мережковского, – дискурс исторического романа, вместе и триллера у Булгакова – властно увлекает обоих в арианскую тональность...

О скрытом *неоязычестве* Мережковского много сказано мною ранее. Оно очень явственно выражено в его историко-религиозных (в видимости) трудах «Тайна Трех» и «Тайна Запада. Атлантида – Европа», где намечены чисто языческие парадигмы, под которые Мережковский намеревался подвести образ Христа. В «Иисусе Неизвестном» языческий тренд просматривается как в эротических намеках, так и в усмотрении «вакхического» элемента в Евангелии. У Булгакова языческий дух сказывается прежде всего в апофеозе земной страсти: ведь именно запретная любовь Мастера и Маргариты – верховная ценность романа. «Великий бал», где нужно искать все разгадки романских тайн, это не что иное, как сакральное прославление земного, телесного бытия, торжествующего вопреки смертному тлению. Раскрытие глубин преисподней в центре сталинской Москвы, черти в торгсине и «доме Грибоедова», сатана на бульваре: все это, в булгаковском показе, вещи веселые, красивые, почти что праведные. Смерть ряда людей в результате действий этих существ также выглядит чем-то должным, благим, даже несущим счастье. Назвать данную идеологию *сатанизмом* язык не поворачивается, хотя традиционно и формально это сатанизм⁵. На мой взгляд, «неоязычество» здесь слово более верное: именно **полная полуночная весенняя луна**, как было сказано выше, – верховное языческое божество в художественном мире «Мастера и Маргариты». Но здесь – новая загадка: за луной стоит дух Ягве, так что судить о религии автора романа вправе только знаток традиции еврейской, от которой исследователь далек⁶. Особенно напористо Булгаковым проведена линия веры в справедливое, адекватное воздаяние, когда последнее *семантически* соответствует вине (убежденный в небытии Бога Берлиоз и уходит в небытие, жаждущий «разоблачений» Аполлон Аркадьевич Семплеяров сам оказывается «разоблаченным» и пр.). Восточное понятие *кармы* в романе не упоминается, но сюжет как раз соответствует ей. Однако космическая карма у Булгакова все же смягчена *милосердием*, и здесь выход в некий теизм. При анализе кажущееся эклектичным воззрение Булгакова – сплав разнородных элементов, осуществленный художественной фантазией, – в восприятии романа видится весьма органичным.

Таковы яркие русские *апокрифы* 30-х годов XX в. О том, что их поэтика отвечает жанру исторического романа (в случае Мережковского, понятно, речь идет о романских фрагментах), готового превра-

тяться в киносценарий, говорилось мною раньше. Хочется напоследок указать еще на один факт мировоззренческой близости двух авторов. Как было выше показано, собственно философия, которую можно усмотреть за *Евангелием от Мережковского*, все же это не столько онтология, сколько *феноменология*. Да, Мережковский стремился, по его словам, постигнуть то, кем Иисус *был*, – однако в действительности посвятил свой труд исследованию того, кем Он *казался*. Образ *Иисуса Неизвестного* – мозаика, сложенная из многочисленных свидетельств, – и здесь сама суть экзегетического метода Мережковского. Однако дух феноменальности – кажимости, а не бытийности, – сильнее всего ощутим в интерпретациях мыслителем евангельских чудес. Мережковский утверждает, что совершаются чудеса опять-таки для глаз свидетелей – учеников Иисуса, в той благодатной атмосфере любви, которую Он излучал, как бы очаровывая апостолов, «восхищая» их, вводя в экстаз. Именно такие чудеса *от веры*, в опьянении верой и любовью, суть, по Мережковскому, чудеса истинные, порожденные свободой человека, а не порабащивающие ее. Эта вроде бы возвышенная трактовка Мережковским чудес, включая и Воскресение Христово, лишает их тем не менее фактичности, историчности – онтологичности, в философском отношении превращая их в феномены, явления конкретным лицам. Мережковский, как мы помним, обсуждая чудеса, играет понятиями «история» и «мистерия» и видит в ключевых евангельских чудесах своеобразное соединение истории с мистерией.

У Булгакова мы находим ту же самую установку в связи с «чудесами» Воландовой свиты, – а это фактически все московские события; у него она еще более откровенна, чем у Мережковского. Феноменальность чудес в «Мастере и Маргарите» доведена до призрачности, которую можно было бы расценить вообще как мнимость, если бы фокусы бесов на физическом плане не оборачивались реальными смертями и помешательствами, пожарами, погромами, арестами и пр., – если бы они не потрясли московской жизни. В точности как у Мережковского, в сверхъестественных событиях «Мастера и Маргариты» переплелись *история с мистерией*: так, собственно, дьявольской мистерией – миражом, наваждением, – если угодно, и гипнозом был бы «великий бал у сатаны», если бы при пожаре в квартире ювелирши там не обнаружили труп барона Майгеля (впрочем, как известно, сохранить тело так и не удалось). Массовой галлюцинацией было и

представление в Варьете: сыпавшиеся сверху «червонцы», расхвачанные публикой, впоследствии другим людям представлялись иностранными дензнаками, а кое-кому и наклейками с бутылок. «Товары» же из «дамского магазина» были совсем бессущностны – раздетые «дамочки», бегающие по улицам Москвы, стали подтверждением чистой феноменальности прельстившего москвичек бесовского «ширпотреба». Кипящий – в день весеннего полнолуния – лунный астральный поток создал атмосферу, благоприятную для продуцирования любых обманных образов усилиями магической воли. Рукопись Мастера была сожжена, – но вот почтительный кот передает Воланду ее астральную копию: в некоем бытийственном смысле, в самом деле, рукописи не горят. Уничтоженное возвращается к существованию, а то, что кажется великолепной реальностью (обстановка бала), мгновенно рассыпается в прах: «Тление охватило зал, над ним потек запах склепа. Колонны рассыпались, угасли огни, все съежилось, и не стало никаких фонтанов, тюльпанов и камелий...» (1, с. 691). Астральный план – это мир людских желаний и страстей, – своей собственной сущности астральные предметы не имеют. В романе Булгакова царит именно астральная стихия, которая обманно представляется вечностью Мастеру и Маргарите, отдавшимся – от земной безнадежности – во власть бесов. «Вечный дом» Мастера, с гусиным пером, музыкой Шуберта и ночным колпаком – тоже обман, временный призрак, галлюцинация, которую все же избирают любовники. Ведь действительность гротескно комична, при соприкосновении с ней – омерзительна, и одновременно страшна и мучительна. Дьявольский морок, феномен без ноумена, преисподняя – веселая в облике бала и романтическая – в виде загробной участи Мастера и его подруги, – в авторской оценке, предпочтительнее, выше действительного мира, не достойного, в глазах Булгакова, называться миром Божиим...

Автор «Иисуса Неизвестного» также подвержен соблазну «романтической» иллюзорности – «кажимости», на богословском языке – докетизма. Вроде бы – на словах – он страстно хочет убедить погибающий мир, что Иисус существовал, Сын Божий ходил по земле, – зовет заново повернуться к нему! Но в действительности Мережковский рассуждает в духе скептической западной критики, «сообразуясь веку сему», – стремится говорить на современном языке. Критика, порождение послекантовской мысли, порвавшей с метафизикой, внедри-

ла в богословскую науку, традиционно произрастававшую из *веры*, методы *позитивной науки*. И религию либеральные богословы хотели утвердить на фундаменте *знания* – прежде всего, достоверных сведений о жизни Иисуса. При этом, понятно, сразу же совершался скачок от ноуменов – к феноменам, от онтологии – к феноменологии. Жертвовали вещами абсолютными (хотя и символическими, приблизительными, смутными, – видением их сквозь «тусклое стекло», по апостолу Павлу) ради вроде бы обоснованных исторических фактов – ради, казалось бы, прояснения обстоятельств Иисусова земного окружения. От земного же к небесному, от феноменального к ноуменальному надеялись заново взойти опять же интеллектуальным усилием. Однако сам Кант сферу ноуменов считал достоянием одной лишь веры. И значение критики для религии оказалось неоднозначным: критика может и укрепить, и расшатать веру. Принципиально же, подобно любой позитивной науке, историческая критика не имеет никакого отношения к религиозной вере: детальное знание жизни Иисуса и вера в него как в Бога, молитва ему соотносятся с совершенно разными сферами человеческого существования.

У Мережковского достоверность сведений об Иисусе сделалась краеугольным камнем исследовательского метода благодаря разработке категории *свидетельства*. Доверять можно только тем фактам, у которых есть конкретный свидетель, реальное – при этом надежное – историческое лицо. И подобные сообщения можно канонизировать: Голгофа у Мережковского реальна благодаря рассказам Симона Киринеянина, сотника, первых учениц Иисуса. Однако как быть в таком случае с вещами сверхъестественными? Петр – очень достоверный свидетель; однако чем было в действительности его хождение по водам? Среди множества гостей на свадьбе в Кане Галилейской, а также в числе пяти тысяч на горе Хлебов – свидетелей чудесного их умножения, надо думать, были люди надежные; что-то произошло и в Кане, и на горе близ Вифсаиды, – но вот что именно? И оказывается, что для объяснения чудес, вообще для внесения в жизнь Иисуса религиозного аспекта, одних лишь достоверных свидетельств недостаточно, вернее сказать, в глазах исследователя-критика эта достоверность ставится под вопрос. И дабы ее сохранить, Мережковский делает дополнительное – роковое допущение: эти свидетели пребывали в особом состоянии широко понятого *экстаза*, переживая нечто как чудо. Были

ли они в опьянении или дионисийском восторге, приобщались ли Царствию Божьему, Телу ли Христову, просветлялись ли любовью очи их сердец – все эти гипотезы Мережковского если и не упраздняют или не подвергают сомнению сами чудесные факты, то проблематизируют их, отвергая традиционное понимание. Что-то произошло возле «пустого гроба», но Воскресение ли Христово то было – это вопрос. Как и в «Мастере и Маргарите», где люди видят деньги, платья, крупного кота, иностранного мага и пр., – но все эти образы в конце концов рассеиваются, исчезают, их место заступают другие (юноша-паж вместо кота, глыба мрака, сменяющая коня); однако подлинны ли и они?! В «Иисусе Неизвестном», как и у Булгакова, интерпретация Мережковским чудес – спекуляции на тему «история – мистерия» и постулирование экстазов учеников – порождает атмосферу смыслового тумана, мало-помалу заполняющего все пространство толкования. Евангельские чудеса одно за другим предстают миражами, делаются столь же призрачными, сколь призрачны трюки-фокусы свиты Воланда. Кана Галилейская – «пьяное чудо», чудо умножения хлебов – «чудо социальное», встреча на пути в Эммаус вызвана бессонницей, а Преображение – наоборот, гипнотической сонливостью апостолов и пр. И если для Мережковского Благая Весть кончается на картине пустого гроба, то далеко ли он – в своем позитивизме – ушел от Ренана, заявившего, что христианство порождено галлюцинацией влюбленной женщины?!.

Но плодов действительно евангельского События отрицать невозможно: существуют 20 веков Церковь, христианская культура. Чудеса для русского экзегета все же не «мифы» критиков, но реальные события – явления чего-то неведомого. В своем позитивизме Мережковский не идет до конца и останавливается на феноменологии. То же самое мы наблюдаем и в «Мастере и Маргарите»: фокусы-миражи – чиновник лишается своего тела, а конференсье – головы, одного совслужащего выбрасывают из Москвы в Ялту, а другого атакует вампир и т.д. – не остаются без вполне ощутимых результатов: кто-то приходит к метаное – перемене ума, расстаётся с атеизмом; иной скорбит об упущенных возможностях; нескольких настигает загадочная смерть... Вот только насколько реальны – в мире булгаковского романа – события ершалаимских глав? Эти главы ведь – суть Евангелие от Воланда. Первую его часть Булгаков вложил в уста самого сатаны:

именно иностранный «профессор-консультант» рассказывает на Патриарших прудах советским литераторам историю Понтия Пилата. Ее продолжают и оканчивают Мастер и Иван Бездомный: первый, будучи инспирирован Воландом, второй, видя вызванный весенним полнолунием сон. Самый финал «романа о Понтии Пилате» вставлен в заключительную сцену «Мастера и Маргариты»: мастер, готовясь к астральному полету, «освобождает» Пилата, и тот вступает в новую фазу своего посмертия – оказывается в обществе Иешуа, с которым восходит к луне. Непосредственно Воланд – и находящиеся под его наитием Мастер, Иван и сам автор «большого» романа: вот «субъекты апокрифического рассказа о Страстях Христовых.

Однако здесь возникает роковой вопрос. Булгаков, выходец из священнической семьи, несомненно, хорошо знавший евангельский текст, создавая триллер с участием дьявола, мог ли забыть его ключевую евангельскую характеристику – лжец и отец лжи (Ин 8, 44)? Быть может, именно ее он и заложил в само существо образа Воланда? И тогда получается, что история Пилата и Иешуа лжива, что Воландово Евангелие – чистая дьявольская фантазия, морок, кошмарный сон. Более того: фантастическим сном – сатанинским наваждением – оказываются и главы московские⁷. Конечно, можно заметить, что Булгаков создавал как раз романный образец оккультной фантастики. Но я-то утверждаю, что фантастически нереальны два мира – московский и ершалаимский – в системе самого «большого» романа! Все образы и факты в нем изнутри отрицают самих себя, не признают за собою субстанциальности – как бы «не отбрасывают тени», подобно ставшему призраком-вампиrom Варенухе. Образность «Мастера и Маргариты», в ее тотальности, изначально была задумана Булгаковым как образность сновидческая, псевдореалистическая. Такова моя гипотеза, и она вполне отвечает несомненной преемственности Булгакова по отношению к эстетике Серебряного века. «Аполлинийское сновидение»: такова главная категория тогдашней эстетики, восходящая к Ницше⁸. Реализм «Мастера и Маргариты» – это псевдореализм снов – видений, галлюцинаций, транса и наркоза, – на языке Мережковского – экстазов, «выхождений из себя». Но весьма близкие вещи, особенно при сопоставлении с романом Булгакова, открываются и в «Иисусе Неизвестном». Чудеса Мережковский, имея в виду их евангельское содержание, помещает в область мистериального, все же мнимого бытия: на

горе Хлебов материя не возникала из ничего, вода в вино в Кане не пресуществлялась, Лазарь не умирал и не воскресал, – не воскресал также, в третий день после казни, и Господь. Смыслы, которыми 20 веков жило христианское человечество, но мнению Мережковского, порождены экстазом. Пускай этот экстаз – порыв любви к Иисусу, но никакое происхождение миража не делает его реальным фактом. Отрицая историчность Воскресения, видя в Благовещении и Рождестве что-то вроде картинок с праздничных открыток (нарисованных пускай и под Фра Беато Анджелико), – рассуждая о **неизвестных** – Иисусе, Марии, Евангелии и т.д. – собственно, обо всех исторических фактах, лишь обозначенных в каноне как чудеса, – нагнетая, страница за страницей, этот дух **агностицизма**, закрывая пеленой тумана иконные евангельские сцены, Мережковский, понятно, не в меньшей степени, чем западные критики, подрывает веру. Он использует даже и церковные понятия и фразеологизмы – «воскрес», «воистину воскрес», «блаженства» и пр., – но наполняет их своим собственным – не метафизическим, а феноменологическим, отчасти оккультным, где-то психологическим и пр. – смыслом, смыслом агностическим, порожденным сомнением.

Но как же так? – может спросить читатель. Ведь книга Мережковского задумана как скрытая проповедь, произнесенная ради спасения мира; Евангелие в ней именуется «самой правдивой» из всех книг (2, с. 20), – «мифомания» же критиков осуждена в качестве «научного помешательства» (2, с. 11)! Философия докетизма – «кажимости», на словах – злейший враг экзегета (2, с. 23)! Действительно, таким было намерение Мережковского – увлечь человечество русским «земным Христом», жизненно-реальным, во плоти, Иисусом, показанным в зеркале самых надежных свидетелей. Однако феноменологическая методология экзегезы (поиск апокрифов, привязанных к евангельским персонажам), затем – феноменологическая философия, разводящая историю и мистику, – феноменология как манифестация агностицизма и сомнения, – вступила в противоречие с изначальным замыслом Мережковского. Своим трудом Мережковский со страстью хочет доказать, что евангельский Иисус был; но он избирает для доказательства такой путь, что оказывается – если Он и был, то совсем не таким, каким его представляет Евангелие. Тезис о Евангелии как книге «самой правдивой» отрицается теми смыслами, которые идут рука об ру-

ку с феноменологией. Но надо ли этому удивляться? Мережковский – человек «с двоящимися мыслями» – верен себе и в «Иисусе Неизвестном»: итоговый труд Мережковского также оказался отмеченным этой роковой двойственностью.

Список литературы

1. Булгаков М.А. Белая Гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – М.: Худ. лит., 1973. – 816 с.
2. Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – М.: Республика, 1999. – 176 с.

Примечания

¹ В пасхальном цикле православной церкви полнолуние приходится на Лазареву субботу.

² Разбору «Мастера и Маргариты» посвящен также мой юношеский (1970-х годов) трактат «Роман-миф», опубликованный тогда в самиздатском журнале «Русская Голгофа».

³ Уже в романе «большом»: его присутствие при событиях «малого» романа, разумеется, незримое.

⁴ Вполне возможно, что *в действительности* Господь выглядел весьма похожим на Иешуа. Но это означает лишь одно: передавать кенозис Бога средствами слова реалистической прозы *недопустимо*. Такого не было во времена настоящей, а не натужной веры, когда и был выработан для этих целей адекватный – богословский дискурс. Образ Иешуа лишен, если угодно, иконности, условно говоря – нимба. Булгаковский реализм здесь созвучен изображениям Иисуса передвижниками, вызывавшим протест церкви.

⁵ Недаром современные священники ненавидят роман Булгакова, – понятно, не от большого ума. Впрочем, это трудная проблема всей культуры Серебряного века и ее побегов на советской почве.

⁶ Быть может, знание доавраамовских и домоисеевских верований древних евреев (почитавших Луну хотя бы под именем Астарты) могло бы помочь в расшифровке ряда символов романа Булгакова.

⁷ На самом деле ведь так и есть.

⁸ Этой категорией активно пользовались – и не только в философском творчестве, но и в жизни Вяч. Иванов, Андрей Белый, М. Волошин, – в эстетике же иконы – П. Флоренский (см. начало его «Иконостаса»).

Е.Л. Скворцова

ЯПОНСКАЯ КУЛЬТУРА: СИНЕСТЕЗИЙНЫЙ ХАРАКТЕР

Аннотация. Статья посвящена феномену синестезии в японской культуре. В японской художественной традиции элементы синестезии были укоренены еще со времен Средневековья (XIII–XIV вв.). Подробно проанализирован синестезийный аспект чайной церемонии. Подчеркивается факт целостности человека, у которого все без исключения анализаторы выступают проводниками эстетического чувства. Делается вывод, что элементы синестезии связаны с основаниями национальной духовной культуры и способствуют целостному восприятию мира.

Ключевые слова: синестезия; японская культура; японская эстетика; чайная церемония; Гердер; Мерло-Понти; Басё; Танидзаки Дзюнь-итиро; буддизм; даосизм; югэн.

Abstract. The phenomenon of synesthesia in the Japanese art culture is considered in the article. Elements of synesthesia had been deep-rooted within Japanese art tradition since Middle Ages (XIII–XIV cc.). The synesthetic dimension of the Tea ceremony (Cha-no yu, Sado) was analyzed in detail. The fact of human corporal integrity, stressed within the Tea ceremony means that all senses are able to translate aesthetical emotions. The author concludes that synesthetic elements of traditional arts in Japan had been definitely based on the national mental culture and were aimed at the strengthening of the holistic world view.

Keywords: Synesthesia; Japanese culture; Japanese aesthetics; Tea ceremony; Herder; M. Merleau-Ponty; Basho; Tanizaki Junichiro; Buddhism; Taoism; yugen.

Говоря о синестезийном характере культуры, прежде всего нужно отметить то обстоятельство, что художники и музыканты всех стран, как правило, остро чувствуют необходимость применения *всей чувственной палитры при создании своих произведений*. В процессе творчества они, зачастую неосознанно, стремятся учитывать способность созданного произведения вызывать у адресата не только специфическое для него ощущение в том органе чувств, который природой создан для восприятия данного раздражителя (в живописи – зрение, в музыке – слух), но также и ощущения в других органах чувств, неприспособленных для восприятия данных стимулов. Например, при восприятии музыки могут возникать одновременно не только слуховые, но и зрительные, даже обонятельные и вкусовые ощущения («сладкая» мелодия). Как отмечает отечественный философ А.С. Мигунов, «речь идет о синестезии всех пяти человеческих чувств, умении легко и свободно переводить одно чувство в другое, представлять слово или образ в эквивалентном выражении, в звуке, в цвете, обонянии, осязании и вкусе» (7, с. 7).

Для синестезии характерно полимодальное воздействие на человека, такой принцип соединения психофизических характеристик позволяет добиваться эстетической образности и полноты восприятия: переливающиеся аккорды звонких красок, мощное звучание цвета, музыка красок, теплые и холодные цвета, аромат живописи и т.п.

В японской художественной традиции элементы синестезии были сознательно укоренены еще со времен Средневековья. На Запад же подобные приемы пришли лишь во второй половине XIX – начале XX в., когда многие крупные художники осознали исчерпанность традиционных выразительных средств в искусстве и осуществили ряд более или менее удачных попыток создания синестезийного эксперимента в искусстве. П. Клее, А. Рембо, А. Кручёных, Ш. Бодлер, В. Хлебников, О. Мандельштам, В. Кандинский, И. Стравинский, А. Скрябин и другие творцы создавали художественные произведения, ориентированные на расширенное эстетическое поле восприятия.

Однако у них был «теоретический предтеча», который сделал ряд тонких и принципиальных наблюдений синестезийного характера. Это выдающийся немецкий романтик эпохи «Бури и натиска» И.-Г. Гердер (1744–1803). Его, в частности, не устраивала позиция эстетиков, утверждавших, что произведения изобразительного искусства воспри-

нимаются только зрением. «Везде и всюду я видел, – пишет Гердер, – что живопись и ваение рассматриваются вместе и прекрасное в них понимается как нечто единое, творимое и воспринимаемое одним чувством, одним органом души, а потому и действует одинаковым образом» (1, с. 188). Но ученый пришел к мысли, что в восприятии скульптуры главную роль играет не зрение, а осязание. Для обоснования своей позиции Гердер обращается к конкретным примерам: а) слепорожденных людей (т.е. тех, для кого основной источник ориентации в мире – это осязание, а зрение не существует вообще как орган чувств); б) людей, из-за глазных болезней на долгие годы лишившихся зрения (т.е. тех, для кого зрение было, но перестало выступать важным органом чувств); в) к периоду младенчества, когда главными чувствами в освоении окружающего пространства для ребенка являются осязание и вкус (а зрение только становится полноценным органом чувств). Гердер приводит суждение слепорожденного человека о зрении: «Зеркало представлялось ему машиной, отражающей объемные предметы; при этом он никак не мог понять, почему нельзя осязать этот объем» (там же).

Гердер полагает, что осязание – это основополагающее чувство, которое дает человеку знание объема, тяжести, фактуры, температуры предметного мира. Зрение на первых порах служит «подпоркой» в процессе человеческого познания, дает знание о цвете и светотени. С течением времени этот «подпорочный» опыт «забывается» и зрение выходит на первый план, предоставляя информацию о гораздо более рафинированных областях и все более широко используя «видящим индивидом». Однако осязание все равно подсознательно присутствует при зрительном восприятии.

Для более наглядного доказательства своей мысли Гердер предлагает вообразить человека, наделенного только зрением и лишнего осязания, и называет его «офтальмитом». «Офтальмит, наделенный тысячью глаз, но лишенный осязающей руки, остался бы навеки в пещере Платона, и не имел бы понятия ни об одном свойстве объемного тела как такового» (1, с. 182). То есть без данных осязания мир предстал бы перед офтальмитом как некий цветной узор на плоскости, как подвижная цветная тень на сетчатке глаза. «Что такое непроницаемость, твердость, мягкость, гладкость, форма, очертание, выпуклость? – развивает свои идеи Гердер. – Об этом не может дать никакого живого

телесного понятия ни глаз человека с помощью света, ни человеческая душа посредством самостоятельного мышления. Этими понятиями не обладают ни птица, ни лошадь, ни рыба, они присущи лишь человеку. Причем присущи только потому, что, наряду с разумом, человек *обладает осязаемыми, осязающими руками*. Чем больше он осязает предметы как таковые, тем живее будет его чувство» (1, с. 187). Немецкий философ приводит свои аргументы о формировании человеческих чувств именно с целью «реабилитации» осязания как полноценной основы для духовной эмоции. «Зрение, – заявляет Гердер, – разрушает прекрасную статую, а не создает ее, оно превращает ее в углы и плоскости и хорошо еще, если ее прекраснейшая задушевная сущность, ее полнота и округлость ее форм не превратятся в сплошные углы отражения; совершенно очевидно, что зрение никак не может называться матерью этого искусства» (1, с. 186). Размышления Гердера о том, что искусство в идеале должно активизировать все «чувствующее поле» индивида, оказались близки художникам и теоретикам искусства более позднего времени.

Как указывалось выше, со второй половины XIX в. в Европе возникли новые исследования в области расширения чувственного опыта, возможностей *телесной культуры* и реализации различных синтетических художественных экспериментов при создании произведений «нового искусства». Историк психологии и антрополог И. Сироткина считает одним из пионеров такого искусства композитора Р. Вагнера (1813–1883) с его идеей *«тотального произведения искусства»*, направленного на активизацию возможностей синтетической телесной чувствительности человека: «Прообразом Gesamtkunstwerk для него служила античная трагедия – единство музыки, пения и драмы; ее он надеялся возродить в своих операх, объединив сразу несколько искусств. Художники авангарда подхватили и осовременили вагнерианскую идею. В Германии основатели Баухауза создавали произведения *на границе разных искусств, сферой существования которых была повседневная жизнь»* (9, с. 58) (курсив мой. – Е. С.).

Еще одним крупнейшим теоретиком *культурной телесности* с ее практически безграничными возможностями сочетания разнообразных чувственных восприятий является французский философ-экзистенциалист Морис Мерло-Понти (1908–1961). Он заметил, что наиболее яркие случаи синестезии можно обнаружить при употреблении художни-

ком различных психотропных веществ: «Под действием мескалина звук дудки превращает синий цвет в зеленый, шум метронома в темноте превращается в синие пятна, пространственные интервалы зрения соответствуют временным интервалам звучания, величина серого пятна – интенсивности звука, а его высота в пространстве – высоте звука» (6, с. 294–295). Но, считает французский ученый, и без какого-либо химического вмешательства синтетический характер чувственного восприятия является нормой. Люди западного мира – с их естественно-научными установками на доказуемость, объективность и общезначимость (т.е. обязательную «научность») истинного знания о мире и о себе – не распознают всей объемности собственной чувственной сферы; они разучились понимать самих себя: «Синестетическое восприятие – это правило, и если мы не отдаем себе в этом отчета, то именно потому, что научное знание смещает опыт, и мы тем самым разучились видеть, слышать и вообще чувствовать для того, чтобы вывести дедуктивным путем из нашей телесной организации и из мира – как его воспринимает физик – то, что мы *должны* видеть, слышать и чувствовать. Утверждают, что зрение может нам дать только цвета и разные виды света, а тем самым – формы, которые суть контуры цветов, а также различные движения, которые суть позиционные перемещения цветовых пятен. Но как разместить на шкале цветов прозрачность или “смазанные” цвета? На самом деле любой цвет в том, что у него есть своего, – это всего лишь внутренняя структура вещи, явленная вовне. Блеск золота дает нам возможность почувствовать его гомогенное строение, в то время как блеклость дерева – гетерогенность этого последнего. Различные чувства сообщаются друг с другом, открывая себя структуре вещи. Мы видим твердость и хрупкость стекла и, когда оно разбивается с хрустальным звоном, этот звук сопровождает именно видимое стекло. Мы видим упругость или ковкость раскаленной докрасна стали, твердость лезвия рубанка, мягкость стружки. Форма объектов, при всем том, не геометрический контур – она имеет определенную связь с их собственной природой и одновременно со зрением сообщается со всеми нашими чувствами» (6, с. 295). Таким образом, французский философ задает два ракурса рассмотрения синестезийной проблемы: 1) целостность чувственной сферы человеческой телесности; 2) целостность внутренней структуры воспринимаемой «вещи» или «мира», внутренняя структура и каждая качественная сто-

рона которого подразумевает наличие всех остальных качеств, обращенных к человеку: «Сенсорные “свойства” какой-либо вещи конституируют одну и ту же вещь, как мой взгляд, мое прикосновение и все мои другие чувства представляют собой вместе возможности одного и того же тела, интегрированные в одно и то же действие» (6, с. 408).

Я, скажем, не воспринимаю по отдельности желтое, круглое или овальное, ароматное, сладкое, шершавое и довольно тяжелое, шарообразное или цилиндроподобное по отдельности зрением, обонянием, осязанием и вкусом нечто, качества которого анализирую и синтезирую при помощи разума. *Всеми своими чувствами* я воспринимаю – дыню. И точно так же, синтетически, я воспринимаю и продукты художественной культуры, призванные рафинировать и облагораживать чувственную сферу человека. «Сезанн говорил, что картина содержит в себе даже запах пейзажа, – обращает наше внимание Мерло-Понти. – Он имел в виду, что расположение цвета на вещах (и в произведениях искусства, если они схватывают вещь в ее целостности) содержит в себе все ответы, которые могут быть даны другим чувствам, что вещь не имела бы именно этого цвета, если бы она не имела этой формы, этих тактильных особенностей, этой звучности, этого запаха, что *вещь является абсолютной полнотой, которую проецирует перед собой моя интегральная экзистенция*» (6, с. 409) (курсив мой. – Е. С.).

Элементы синестезии были, фактически, укоренены в японской художественной традиции, начиная с эпохи Средневековья, когда к власти пришло воинское сословие. Вместе с буддийскими монахами и учеными-конфуцианцами, при влиянии даосского мировоззрения и местного религиозного культа *синто* самураи на протяжении XIII–XIX вв. выработали своеобразное религиозно-эстетическое мировоззрение. Это мировоззрение определило качественную специфику явлений, сегодня считающихся классикой национальной художественной традиции: театра Но, поэзии стихотворных цепочек *рэнга*, поэзии трехстиший *хайку*, каллиграфии, живописи тушью, искусства чайного ритуала *тяноу*. Приведем в связи с этим характерный случай синестезии в творчестве известного поэта Мацуо Басё (1644–1694), о котором пишет исследователь японской культуры Дональд Кин: «Крики диких уток, что долетают с темнеющего моря, Басё воспринимает как *белые всплески на черном фоне*. Подобная *взаимозаменяемость зрения и слуха* присутствует в ряде знаменитых стихотворений Басё. Вот пример:

Аромат хризантем...
В капищах древней Нары
Тёмные статуи Будд.

(Перевод В. Марковой)

В этом позднем стихотворении (1694) Басё рисует облик старинного города Нара, упоминая одновременно терпкий, но благородный аромат хризантем и покрытые пылью лаковые скульптуры с осыпающейся позолотой. Здесь *зрение* и *обоняние* словно дополняют друг друга, создавая незабываемый образ города, живущего прошлым» (курсив мой. – Е. С.) (3, с. 59). Басё можно назвать непревзойденным мастером синестезии, смело сочетавшим в своих стихах вкусовые, звуковые и обонятельные ощущения:

Холодный горный источник.
Горсть воды не успел зачерпнуть,
Как зубы уже заломило.

* * *

Едкая редька...
И суровый, мужской
Разговор с самураем.

(Перевод В. Марковой)

* * *

Стемнело на море,
Но уток крики еще белеют
Вдалеке.

(Перевод Т.И. Бреславец)

Напомним, что до широкого вторжения в Японию западной идеологии никто здесь даже не сомневался в принадлежности, например, чайной церемонии к полноценному искусству. Чайная церемония *тяною*, точно так же, как живопись, каллиграфия, театральное искусство, была неотъемлемой частью *эйдо* – традиционного японского искусства.

(Строгая граница между собственно искусством и тем, что сейчас называют, к примеру, военными единоборствами, такими как *кэндо* –

«Путь меча», владение мечом; *кюдо* – «Путь лука», стрельба из лука; *дзюдо* – «мягкий, или гибкий Путь» и др. обозначилась лишь в эпоху Мэйдзи (1868–1911). В то время Япония восприняла от Запада разделение эпистемологической сферы на четко разграниченные области: 1) научную, представляющую истинное, объективное, никак эмоционально не окрашенное знание; 2) религиозную, имеющую дело с трансцендентным Богом (или множеством богов); и 3) художественную, т.е. искусство, выражающее личностную эмоциональную область освоения окружающей действительности. Однако в средневековой Японии все приведенные выше «пути» – воинские умения – также считались полноценными видами искусства, способными в конечном счете привести к познанию Истины (*макото*) о мире и о самом себе в результате профессионального самосовершенствования. Поэтому отношение к этим «Путям» было делом очень серьезным, связанным с аскетическим подвигом, который приближал всех, вставших на Путь, к монахам, искавшим спасения в монастырях. Что же понималось под спасением? Избавление от заблуждения, загрязнения, неведения (яп. *бонно*), т.е. своеобразное *очищение*. Но и в художественных занятиях стояла, заметим, та же задача – очищения.)

Так, в искусстве чайной церемонии *тяною* главной задачей постулировалось очищение. Как утверждал еще в XVII в. глава одного из самурайских кланов: «Цель чайной церемонии – очистить шесть “корней”* от загрязнения. Осматривая свиток-*какэмоно* в нише-*токонома* и цветы в вазе, очищают глаза; вдыхая аромат благовоний, очищают нос; слушая звуки кипящей в котле воды и капель, падающих из бамбукового желоба, очищают уши; пробуя чай, очищают рот (орган вкуса); беря в руки чайную утварь, очищают органы осязания. Во время очищения шести “корней” сознание само по себе очищается от скверны» (2, с. 138). Исследователь и знаток чайного действия А.Н. Игнатович отмечает: «В “пути чая” очищение сознания, т.е. постижение “пустоты” и “дел и вещей” трактуется как результат очищения органов чувств. <...> В процессе реализации четырех принципов (*ва*-гармония; *кэй*-почтительность; *сэй*-чистота; *дзяку*-покой. –

*Шесть корней = пять чувств человека + сердце / разум. И если монахи практиковали религиозный путь спасения и очищения от заблуждений, то мастера чайного ритуала, каллиграфии или икебаны избирали для себя путь эстетический. Но, повторим, этот путь был не менее значителен, чем путь монаха или воина.

Е. С.), регулирующих проведение чайного действа, такое ощущение (слаженности, согласованности всех чувств. – Е. С.) усиливается и достигает пика в слиянии в одно целое, воспринимаемое шестью “корнями” по отдельности. Более того, теряют определенность или, лучше сказать, строгую специфичность, функции каждого “корня”: глаз начинает видеть звук, а ухо – слышать цвет» (2, с. 138–139). Не случайно Сэн Сосицу 15-й, глава династии великих мастеров чайной школы *Урасэнкэ* и потомок основателя искусства чайного ритуала Сэна Рикю (1522–1591) утверждал: «В микрокосме чайной комнаты границы чувственных восприятий размываются, и ощущения, подобно жидким телам, втекают друг в друга; зрение обретает способность осязать, прикосновение и звук вызывают зрительные образы» (там же).

Всякий, кто хотя бы раз присутствовал на чайной церемонии мастера-профессионала, убеждается в правильности традиционно японской точки зрения. Это вполне полноценное синтетическое искусство, специфика которого состоит в умножении художественно воздействующих факторов. Поэтому в случае чайной церемонии мы имеем в несколько раз более сильное эмоциональное влияние сразу на все виды чувственных анализаторов человека. Здесь на индивида активно действует целый «синтетический пучок» искусств. Каждое из них само по себе высокоорганизовано, но их сплав дает новое качество, становится самостоятельным видом синтетического искусства.

Очень профессиональные, лаконичные, ритуализированные движения мастера церемонии, «хозяина», как его называют в Японии, – *ваби-тя* (заметим, существуют четыре главные школы чайной церемонии, в каждой выработан свой канон). Посуда, изготовленная прославленным художником прошлого. Особенности архитектуры чайного домика и аранжировки сада, вид на который открывается из-за раздвинутых перегородок *фусума*. Изысканный вид и смысл каллиграфической надписи или монохромного пейзажа, проступающих сквозь полумрак в нише *токонома*. Изящество единственного цветка, стоящего в этой нише в уникальной вазе и соответствующего времени года и времени суток. Терпкий вкус специально приготовленного чая (используется не любой чай, а лишь один специальный сорт). Тонкий намек на вкус изысканно сервированных традиционных сладостей. Все вышеперечисленные компоненты одновременно действуют на участника церемонии. Они создают ту самую «эстетическую ситуа-

цию», в рамках которой только возможно восприятие деятельности мастера *ваби-тя* как истинного искусства. Отличие от искусства западного типа характеризуется здесь прежде всего двумя моментами.

Во-первых, субъект восприятия в традиционном японском искусстве выступает как *гораздо более активный*, нежели, например, зритель в музее или театре европейского типа. Участник церемонии приближается, если провести аналогию с музыкой, к исполнителю, воплощающему нотную запись композитора в полнокровный звук. Исполнители-участники чайной церемонии, воспитанные в атмосфере традиционного искусства, знакомы с ее канонами, и выступают не пассивными потребителями, но настоящими сотворцами церемонии, без которых она теряет смысл, как теряет смысл музыка без исполнителя-слушателя. В данном случае, как и в случае с исполнителем-музыкантом, наблюдается своеобразный *синтез рецептора и творца искусства*.

Второй отличительный момент представляется нам гораздо более важным и специфическим: большая активность зрителей-исполнителей, например чайной церемонии, объясняется тем, что художественное воздействие проходит *через каналы всех пяти чувственных анализаторов*.

Попробуем распутать синтетический «клубок» действующих факторов в чайной церемонии. Начнем с любого его материального компонента, ну хотя бы с чайной чашки, поданной нам мастером. Она делается из глины, абсолютно непрезентабельна с виду, к тому же как бы «недоделанная», несимметричная, стенки у нее разной толщины, шершавые. Красивой японцы считают не ту чашку, что красиво смотрится в музее, а ту, в которой *целуют* чай, ощущая губами приятную шероховатость поверхности чашки, при этом *согревающей руку* своим теплом. «Поставив чашку на *татами*, рука не должна двигаться по траектории следующего действия, но медленно прощаться с чашкой в режиме удержанного сознания (*дзансин*), как нехотя расстаются два близких друга. Для этого существует даже специальная техника дыхания — *аибака*, столь непростая, что ее во избежание искажений сообщают начинающим мастерам только изустно (*кюдэн*)» (5, с. 138). Профессионализм создателя чайной посуды для церемонии следует оценивать не только и не столько глазами (в помещении царит полумрак,

поэтому цвет и его оттенки неразличимы), а главным образом – руками. Чашка говорит пальцам больше, чем глазам.

Соответственно и осязательный анализатор развит у японцев (в жилище которых всегда было темновато) не в пример тоньше, чем у западного человека. Вот почему внешний вид чашки столь уместен в полумраке чайного домика, когда ее шершавая и неровная поверхность наилучшим образом приходится «по руке» участнику чайной церемонии.

Итак, в условиях чайной церемонии нет простого утоления физической или практической потребности. Здесь уместно говорить об особой работе осязательного анализатора в отношении созданного на его основе подлинно художественного произведения. Если вчитаться внимательно в произведения классиков японской литературы, можно обнаружить красноречивые примеры того, насколько бывает одухотворен и опоэтизирован осязательный анализатор. Так, известный японский писатель Танидзаки Дзюнъитиро (1886–1965) очень убедительно пишет о своем предпочтении деревянной посуды фарфоровой: «Прикосновение рукою к фарфору дает ощущение тяжести и холода. Кроме того, фарфор быстро нагревается и неудобен для помещения в нем горячего. Неприятно для уха и его звяканье. Лакированные же изделия дают ощущение легкости, мягкости и не издают тревожащих ухо звуков. Я ничего не люблю так, как эту живую теплоту и тяжесть супа, ощущаемые ладонью сквозь стенки лакированной суповой чашки, когда берешь ее в руки. Ощущение это подобно тому, когда держишь в руках нежное тельце новорожденного младенца. Вполне понятно, почему до настоящего времени посуда для супа делается из лакированного дерева: посуда фарфоровая не в состоянии вызвать таких ощущений» (10, с. 495).

Разумеется, нам могут возразить, что такая феноменальная осязательная чувствительность, присущая японцу, фигурирует у Танидзаки не в художественной, а в сугубо бытовой сфере. Но это не совсем так. Бытовая сфера сама по себе ставит условие функционального соответствия предмета прежде всего его утилитарному назначению. Этот аспект в мысли писателя, конечно, имеется. Однако не меньшее, а куда большее значение по сравнению с потребительскими качествами суповой чашки из лакового дерева писатель придает тем ассоциациям,

которые она способна пробудить в человеке, потому его прикосновение к домашней утвари – осторожное, уважительное.

Очевидно, что осязательный анализатор даже здесь, в бытовой сфере, выступает в *одухотворенном виде*, где чисто физиологический момент наличествует в «снятом», второстепенном виде и где демонстрируется эстетический подход к бытовым вещам. (Красноречивым подтверждением данного тезиса является опыт работы психологов со слепоглухорожденными детьми, у которых не только эстетическое, но и все прочие чувства формируются лишь на основе осязательного анализатора.) Для того чтобы осязательный канал восприятия выступил в качестве полноценного «воспринимателя» произведения искусства, надо, во-первых, чтобы существовало такое произведение; и, во-вторых, чтобы была создана соответствующая духовно-художественная ситуация. И то и другое присутствует в искусстве чайной церемонии.

Более всего западная эстетика ополчалась на обоняние и вкус как на органы, которые могут служить каналами восприятия прекрасного. Основывается она при этом на положении И. Канта, что эстетическое чувство бескорыстно (незаинтересованно), удовлетворяет не биологическую, а духовную потребность, а обоняние и вкус очевидным образом ориентированы на практическое потребление. Тем не менее не стоит игнорировать тот факт, что *человек является целостным одухотворенным существом, у которого все без исключения анализаторы выступают проводниками эстетического чувства*. Другое дело, что в каждом конкретном случае не все они задействованы в равной степени (или их действие не всегда воспринимается нашим сознанием и проходит неосознанно), но все же они всегда задействованы одновременно, как аспекты целостного человека.

В эстетическом восприятии, например скульптуры, явно задействованы и зрительный, и осязательный анализаторы (естественно, в их одухотворенном виде). В искусстве составления ароматов явно – обонятельный и зрительный анализаторы, менее явно – все остальные. В искусстве чайной церемонии – все пять анализаторов, что составляет ее уникальность даже для стран Востока.

Теперь о самом «одиозном» для западного эстетика анализаторе – вкусовом. Это чувство сильнее связано с такой основополагающей способностью человека, как память. Оно глубже укоренено в душе человека и способно ярко воскресить картины, оставшиеся в далеком

прошлом, – в младенчестве, юности. Вспомним О. Мандельштама, одной фразой возвращающего читателя к вкусовым ощущениям детства: «Так глотай же скорей // Рыбий жир ленинградских речных фонарей, // Узнавай же скорее декабрьский денек, // Где к зловещему дегтю подмешан желток».

Вкусовыми пристрастиями отмечено и творчество Танидзаки Дзюньитиро. Вот что он пишет о японском мармеладе *ёкан*: «Не находите ли вы, что цвет его тоже располагает к мечтательности? Это матовая, полупрозрачная, словно нефрит, масса, как будто вобравшая внутрь себя солнечные лучи и задержавшая их слабый грезящий свет, эта глубина и сложность сочетания красок – ничего подобного вы не увидите в европейских пирожных. А когда еще *ёкан* положен в лакированную вазу, когда сочетание его красок погружено в глубину «темноты», в которой эти краски уже с трудом различимы, то навешиваемая им мечтательность еще более усугубляется. Но вот вы кладете в рот холодноватый, скользкий ломтик *ёкана*, и вам кажется, как будто вся темнота комнаты собралась в этом сладком кусочке, тающем сейчас у вас на языке. И вы чувствуете, что вкус этого не бог весть какого вкусного *ёкана* приобрел какую-то странную глубину и содержательность» (10, с. 496).

Таким образом, мы видим, что в Японии, например, вкус мог выступать не только индикатором «съедобного – несъедобного», а и выполнять гораздо более универсальную, можно сказать, *духовную функцию*. Танидзаки сам говорит, что *ёкан* невкусный, точно так же и подаваемые в ходе чайной церемонии сладости *каси* почти безвкусны, в них есть только намек на вкус, а не вкус как таковой.

Существует и еще одно обстоятельство, позволяющее отнести вкусовые ощущения к духовной сфере. Дело в том, что даосская традиция в Китае с древнейших времен была тесно связана с практикой врачевания. В Японии культура чая возникла не раньше IX в., и чай тогда воспринимался как одно из лекарственных снадобий. «Аристократам чай представлялся целебным напитком и, кроме того, ассоциировался с отшельниками и магами» (2, с. 11). Чаепития практиковали и буддийские монахи. Эта традиция также пришла из Китая, где считалось, что «если долгое время потреблять горький чай, будет польза для намерений и мыслей» (2, с. 14). Даосы прославились поисками «эликсира бессмертия». Считалось, что существуют «бессмертные»,

живущие высоко в горах. Средством поддержания здоровья до глубокой старости признавался, наряду с другими травами и минералами, горький чай. Согласно китайской традиционной медицине, у человека есть пять главных органов, которые лечат пятью разными вкусами. Сердечную мышцу следовало укреплять именно горьким вкусом, каким и обладал чай. Напомним, что сердце на Дальнем Востоке считалось не только главным чувствующим, но и главным мыслительным органом, и поэтому чай обретал популярность как средство для укрепления разума и очищения чувств. Считалось, что чай придавал организму, наряду с чисто материальными, еще и духовные качества, такие как внимание, сосредоточенность, терпение, стойкость.

В первоначальный период распространения чаепития в Японии оно культивировалось лишь малочисленными группами населения (аристократия, даосские отшельники, буддийские монахи). Настоящий расцвет чайный ритуал пережил в эпоху Камакура – Муромати (XIII–XVI в.), когда стал неотъемлемой частью культурного досуга самураев и утратил непосредственную связь с даосско-буддийской литургикой. К этому же времени относится появление «чайного» понятия традиционной японской эстетики – *сибуми* (букв.: «терпкий, вяжущий вкус»). Это понятие стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость и выражалось в любых неправильностях, «шероховатостях» зрительных, обонятельных, тактильных и вкусовых ощущений. Именно в эпоху Камакура – Муромати были созданы каноны чайной церемонии, разработанные до мелочей, ее смысл стал многослойным. Суть чайного ритуала – таинственно прекрасное (*югэн*); его природа – скудость, простота (*ваби*); его действие – холод (*хиэта би*); его вкус – тонкий (*хосоми*). Напряженное огненное содержание (сущность) и холодное скудное проявление (форма) – это квинтэссенция понятия *югэн* (сокровенно-прекрасного), в которой внутренняя напряженность контрастирует с внешним бесстрашием.

Искусство чайного ритуала вобрало в себя несколько видов традиционного искусства: элементы театрального действия (мистериальный театр Но); искусство каллиграфии и монохромной живописи тушью; искусство составления ароматов; начальную ступень искусства *икебана*; архитектуру; искусство сухого ландшафтного сада. Они, будучи рядоположны, неслитны, тем не менее образуют синтетическое восприятие целостности ритуала. Чаепитие с его горьким послевкусием

ем является, как и все перечисленные компоненты, именно духовным переживанием, полным богатых культурных ассоциаций.

Человек как субъект художественного восприятия отнюдь не выступает лишь как обладатель зрения и слуха. Напротив, богатство всех без исключения ощущений и чувств, «снимаясь» в одухотворенном чувстве, определяет возможность полноценного восприятия искусства. Другой вопрос – «доля участия» этих одухотворенных чувств: она разнится в зависимости от вида искусства и в еще большей степени – от конкретного региона и его художественных и – шире – культурных традиций.

Существует и еще одно, весьма важное обстоятельство, позволяющее понять значение трех якобы не совсем полноценных анализаторов. Прав современный японский эстетик Кобата Дзюндзо, считающий практику религиозного опыта источником своеобразного синтеза традиционных искусств (4, с. 19). В священных местах в синтоизме и в буддийских храмах (как, впрочем, и в христианских, и в мусульманских) практиковалось возжигание благовоний – считалось, что так создается «духовный мост» между человеком и божеством. Возжигание благовоний во время чайного ритуала имеет определенно храмовое происхождение. О глубокой семантической связи «мотивов благовония и молитвы» пишет культуролог Ш.М. Шукуров: «Благовония – это указание на духовное миро, благодать Святого Духа» (11, с. 279). Подобно обонятельным, духовную окраску приобретают тактильные и вкусовые ощущения. Ш.М. Шукуров напоминает в связи с этим об опыте Святого Причастия у христиан, о тактильном опыте иудеев и мусульман: «Евреи дотрагиваются в плаче до скалы Мориа. Так же ведут себя и наиболее экзальтированные мусульмане во время обхода Каабы» (11, с. 155). Тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения в ситуации соприкосновения со святыней – это переживания, весьма далекие от бытовых, утилитарных. Здесь эстетическая эмоция близка религиозному чувству.

Но даже в «светском» употреблении запахи отнюдь не были лишь индикаторами, имеющими сугубо практическую ценность. Отметим, что способность воспринимать запахи дана человеку от рождения и сильнее всего выражена у новорожденного младенца. За первый год жизни эта способность теряется на 40–50% и в дальнейшем только ослабевает. Лишь некоторые люди – «нюхачи» – обладают в зрелом

возрасте «абсолютным нюхом», подобным абсолютному слуху музыканта. Они могут раскладывать запахи на составные части.

Приведем для наглядности несколько профессиональных описаний запахов всем известных эфирных масел: «*Ветивер*. Основной аромат дымно-земляной, сухой, терпкий. Оттенки тональности: верхний – горький; средний – пыльный, песочный; нижний – сладковатый. *Вербена*. Основной аромат утонченно-леденцовый, свежий, слегка терпкий. Оттенки тональности: (вербена – редкое масло, имеющее два дополнительных тона) **тон льда** – леденцовый; верхний – зеленоватый, средний – зеркальный; нижний – звонкий, прозрачный; **тон жара** – терпкий, песчаный. *Мандарин*. Основной аромат праздничный, теплый, фруктово-сладкий, сухой. Оттенки тональности: верхний – веселый; средний – свежей моркови; нижний – пушистый» (8, с. 71).

Характеристики эфирных масел – этих молекул, из которых собираются ароматы, взяты из арсенала всех пяти чувств плюс еще кое-что, не поддающееся чувственной классификации. «Зеленый, прозрачный, яркий, светлый» – это от зрения; «звонкий, приглушенный» – от слуха; «леденцовый, горький, терпкий, сладкий» – от вкуса; «сухой, холодный, пушистый» – от осязания; «кожаный, талого снега, свежей моркови» – это от главного анализатора – обонятельного. А вот к какому анализатору отнести веселый и зеркальный, – сказать сложно.

В Японии в эпоху раннего Средневековья существовало искусство составления ароматов. Оно имело свою любительскую модификацию – игру «Угадай аромат», когда аристократические дамы и кавалеры должны были разложить предлагаемый аромат на его составляющие оттенки. Не случайно имена героев знаменитого романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» (ок. 1008 г.) – Ниоу и Каору означают, соответственно, «аромат» и «благоухание». Считалось весьма престижным иметь свои собственные духи, аромат которых составлен самостоятельно. Отметим, что у этих двух молодых героев духи были отменного качества. Японские профессионалы выделяют такие оттенки запаха, как «земляной», «песчаный», «пыльный». Эти оттенки ведут свое происхождение от следующего обычая. В старину паломники, воины и странники носили на груди в качестве талисмана мешочек с родной землей. Затосковав по родным местам, они вдыхали аромат отчизны, а если умирали, то эта земля помещалась к ним в могилу.

Запах накрепко связан с памятью. «Любая ситуация имеет фоновую ароматическую нагрузку... И именно поэтому нам чисто ассоциативно могут быть неприятны некоторые милые и простые ароматы, неосознанно воспроизводящие в нашей долгой памяти негативные ситуации» (8, с. 70). Так что запахи, будучи теснейшим образом связаны со значимым прошлым, вполне могут стать основой если не для существующих, то для возможных в будущем новых форм искусства.

Интересно, что японский просветитель эпохи Мэйдзи Ниси Аманэ (1829–1897), предложивший несколько определений для понятия «эстетика», подобно западным философам считал обоняние (наряду с осязанием и вкусом) второстепенным чувством, но совсем не потому, что оно якобы не столь прочно, как зрение и слух, связано с рассудком. Ущербность обоняния, считал он, в том, что «удовольствие, получаемое от глаз и ушей, может быть разделено многими людьми одновременно, а от остальных трех – зависит от органов каждого человека» (12, с. 33). Однако с нашей точки зрения, именно то, что эти три анализатора *прочнее, чем зрительный и слуховой, связаны с личной памятью человека*, т. е. с его значимым прошлым, – именно это обстоятельство позволяет видеть в них основу всякого эстетического опыта.

Говоря об эстетике Японии в целом, следует отметить, что синестетические опыты в традиционных искусствах стали следствием эстетического осмысления религиозных и моральных учений, легших в основание национального менталитета. Пустотность Абсолюта (невыразимого в знаке или форме), нуждавшаяся в особых знаках, обрела свое выражение в техниках и практиках (в том числе – художественных), а также в особых понятиях, генетически связанных с главным понятием дальневосточной ментальной культуры – Небытием. Синестетический аспект таких практик наиболее полно воплотился в искусстве чайного ритуала. К сожалению, в настоящее время этот ритуал, упрощаясь, коммерциализуясь и постепенно утрачивая свой подлинный смысл, превращается в очередной туристический аттракцион.

И все же синестезия в искусстве сегодняшнего дня продолжает развиваться. Взаимодействие современного технологического инструментария (компьютеры, лазер, электронные устройства), активное использование цвета и музыки позволяют оказывать полимодальное воздействие на человека и создавать не просто цветомузыкальные

композиции, а зрелищные объекты, при восприятии которых используются все органы чувств. Например, поющие фонтаны, где шум воды и музыки сопровождается у зрителя тактильными ощущениями брызг на коже; меняющиеся под музыку высота и цвет водяных струй, управляемые под музыкальное сопровождение фейерверки создают у аудитории особое ощущение больших пространств. Таким образом, синестезия позволяет инвариантно воспринимать различные модальности чувственности, что в свою очередь способствует целостному восприятию мира.

Список литературы

1. Гердер И.-Г. Избранные произведения. – М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. – 392 с.
2. Цит. по: *Игнатович А.Н.* Чайное действо. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 287 с.
3. *Кин Д.* Японская литература XVII–XIX столетий. – М.: Наука, 1978. – 432 с.
4. *Кобата Дзюндзо.* Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). – Токио: Сюнсюся, 1985. – 335 с.
5. *Мазурик В.П.* Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. – М.: Восточная литература РАН, 2003. – 262 с.
6. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента: Наука, 1999. – 305 с.
7. *Мигунов А.С.* Предисловие // *Философия наивности.* – М.: Изд-во Московского университета, 2001. – С. 1–13.
8. *Миргородская С.* Аромалогия. Quantum Satis. – М.: Навеус, 2005. – 267 с.
9. *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014. – 205 с.
10. *Танидзаки Дзюньитиро.* Похвала тени // *Танидзаки Дзюньитиро.* Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худ лит., 1986. – Т. 1. – 543 с.
11. *Шукуров Ш.М.* Образ храма. Imago Templi. – М.: Прогресс – Традиция, 2002. – 496 с.
12. *Marra M.* Modern Japanese Aesthetics. A Rider. – Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1999. – 322 p.

МАГИЯ СЛОВА

С.Я. Левит

ПОЭТИКА ЖУКОВСКОГО

Аннотация. Поэтика творчества Жуковского, ее категориальный аппарат, система понятий, передающих эстетику звучащего слова, музыку смысла, а также основные мотивы, образы, формулы, из которых вырастает его поэтика, – в центре внимания статьи. Особый интерес представляет проникновение в творческую лабораторию Жуковского, изучение его эволюции, летописи поэтической души Жуковского, претворяющего свою жизнь в поэзию. Открытие Жуковским сферы поэтической невыразимости, создание психологической лирики, нового языка поэзии рассматривается как важная ступень в эволюции понимания поэзии и поэтического творчества.

Ключевые слова: поэтика; мотивы; образы; формулы; литературный манифест; слово; символ; музыка смысла; язык поэзии; импрессионизм языкового мышления; состояние сознания; таинство творчества; внутренний мир человека; метафизика воспоминания; сновидение; жизнетворчество; психология творчества; лирическая философия; философия невыразимого; мистическая философия вдохновения; звездная философия; горная философия; поэтика творчества.

Abstract. The article is focused on the poetics of V. Zhukovsky's poetry works, on his categorical apparatus, on the system of concepts that expresses the aesthetics of the words' music, as well as key motifs, images, formulas, from which his poetics grows. The insight into the creative laboratory of Zhukovsky, the study of his evolution, the chronicles of Zhukovsky's poetic soul, that translate his everyday life into poetry – all

these things are of the particular interest of the author. The sphere of the *nevertheless* poesy, found by Zhukovsky, the creation of the psychological lyrics, of the new language of poetry are considered as an important step in the evolution of understanding of the poetry in general.

Keywords: poetics; motifs; images; formulas; word; symbol; the music of sense; the language of poetry; impressionism of the linguistic thinking; state of consciousness; the mystery of creation; the inner world; the metaphysics of memories; psychology of creativity; lyrical philosophy; the philosophy of the ineffable; the mystical philosophy of inspiration; star philosophy; mountain philosophy.

Произведения поэтов дают неисчерпаемый материал для философии художественных переживаний, размышлений о тайнах творчества, «поэтике творчества». И решению этой сложной задачи способствует все творчество Жуковского – не только его поэзия, но и письма, записные книжки, дневники, статьи, которые представляют собой замечательные образцы русской прозы и лирической философии.

Особое место среди исследований творчества Жуковского занимает книга А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» – последний крупный труд великого русского ученого. Обратившись от исторической поэтики к «тайнам личного творчества», Веселовский создал непревзойденный по глубине образ поэта. Книга построена на обширном материале писем и дневников; в ней воссоздается индивидуальный облик поэта, его жизнь и трагическая любовь, «история сердца», неповторимое видение поэта.

Эта книга задумана как «энциклопедия эпохи», духовная летопись сентиментализма и предромантизма. Как замечает Жирмунский, «книга о Жуковском «...с большим художественным мастерством воссоздает не только индивидуальный биографический облик поэта, но, говоря словами самого автора, – его “общественно-психологический тип” на фоне умственного движения и общественных настроений его времени» (10, с. 493).

Для Веселовского Жуковский выступает как поэт-карамзинист – сентименталист, «единственный настоящий поэт эпохи нашей чувствительности, единственный, испытывавший ее настроение не литературно только, но страдой жизни» (1, с. 61).

Как полагал Ц.С. Вольпе, от Веселовского ускользает реальный смысл литературной позиции Жуковского, противоречия в его поэзии, наличие в его работе движения, развития; все сводится к созиданию статического портрета, что не позволило раскрыть историко-литературный смысл творческой деятельности поэта. А.Н. Веселовский в своей монографии «снял проблему романтизма Жуковского, рассматривая его поэзию в ее отношении к сентиментализму, определив ее как «поэзию чувства и сердечного воображения» (5, с. 365). Проводя связь между «душой Жуковского» и направлениями западной литературы, которые отразились в ней, Веселовский отмечает, что Жуковский – пиетист с идеалом *Schöne Seele* и выпренной дружбы; поэзия для него «религиозное откровение», являющее «святость жизни... во всей ее красе небесной» (1, с. 431). Из сферы сентиментализма перешло к Жуковскому «пристрастие к мечтательности, загробным образам и таинственной луне и то настроение меланхолии, которое он тщился превратить в понятие – христианской грусти» (там же).

Время было глухое, подавленное сознанием несбывшихся надежд, осталось уйти в себя, удалиться от действительности в область искусства, погрузиться в недейтельное прозябание. Понимание искусства, поэзии повторяло воззрения сентиментализма и *Sturm und Drang*’а, но обосновывается теоретически. «Чувство подчиняется рефлексии, бессознательное – анализу сознания» (1, с. 432).

Как и романтики, Жуковский позабыл «низость настоящего», но для него жизнь наполнялась уютной меланхолией, тоской «по счастливой семейственной жизни» (1, с. 264). За ним опыт «романтической любви»; звук своего сердца или сердечного воображения он положил на ноты. Задушевная дума Жуковского невольно просилась на музыку; музыка была для него чем-то «божественным», пробуждающим воспоминания, открывающим тот «незнаемый край», откуда ему «светится издали радостно, ярко звезда упования» (29). Его притягивает «невыразимое», «неизреченное»; оно есть прекрасное: недаром он так часто возвращается к толкованию афоризма Руссо. «Руссо говорит, – пишет Жуковский в письме А.А. Воейковой и А.И. Тургеневу, посылая свою “Лалла Рук”, – *il n’y a de beau que ce qui n’est pas* [прекрасно лишь то, что не существует]; 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») (12, с. 223)

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 из дали и некоторым образом сближает нас с тем небом, с которого неподвижно нам светит!» (11, с. 156)

Посредником между небесным и земным, вестником неба на земле является «таинственный посетитель», «вестник», «мимопролетевший гений», «ангел», «гений чистой красоты», «Лалла Рук». «Мимопролетевший гений» является на мгновение, распахивает завесу:

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Подымает покрывало
И в далекое манит.
(«Таинственный посетитель») (12, с. 240)

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

Звезды становятся у Жуковского окнами в мир небесного – прекрасными, но недоступными. Они освещают земной путь человека, оживотворяют душу. «Жизнь наша, – 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» (11, с. 156–157). Вся эта аллегория подчеркивает трагическую невозможность преобразования 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» (9).

Начиная с первой элегии «Сельское кладбище» (1802), Жуковский обращается к новому для русской литературы направлению – романтизму. В его последующих произведениях складываются основные черты лирики этого направления, определяются основные темы, мотивы, образы, возникает новый поэтический язык и особая *романтическая философия*, связанная 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.

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. «Прелесть природы – в ее невыразимости», – писал в 1821 г. Жуковский (К вел. кн. Александре Федоровне, Карлсбад 17/29 июня 1821 г.) (11, с. 175).

Летом 1819 г. Жуковский пишет стихотворение, служащее декларацией его художественного кредо, его литературным манифестом, – «Невыразимое»:

Но то, что слито с сей блестящей красотой –
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внелемый одной душою
Обворожающего глас,

*Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее внезапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыня с вышины,
Сие присутствие Создателя в создании, –
Какой для них язык?.. Горé душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.*

(«Невыразимое»)

В этом стихотворении Жуковский определяет задачу поэзии – выразить «невыразимое», выразить красоту с помощью слов. «И есть слова для их блестящей красоты», но остается неразрешимым главный вопрос: «Невыразимое подвластно ль выраженью?» Поэт ищет подходящие слова, пытаясь «неназаченному» название дать, что это возможно лишь в особом состоянии: «Когда душа смятенная полна пророчеством великого виденья». Именно в состоянии вдохновения, которое рождается от соприкосновения с прекрасной природой, приоткрывается таинственная завеса над невыразимым. Известный литературовед Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» так определяет идею этого стихотворения: «Основная мысль стихотворения в том, что объективный мир природы не есть нечто подлинное, а 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» (8, с. 47), т.е. поэзия должна стать условным ключом, открывающим тайники духа в восприятии самого читателя. «Самый метод, – пишет Г.А. Гуковский, – становится субъективным, и слово теряет свою общезначимую терминологичность, свойственную ему в классицизме. Слово должно звучать как музыка, и в нем должны выступать вперед его эмоциональные обертоны, оттесняя его предметный, объективный смысл» (8, с. 48).

Жуковский чувствует мучительное желание слиться с прекрасным и великим в природе, но останавливается перед ней в сентиментальной рефлексии, в грусти «от прелести и одиночества», ставит вопросы о «душе и счастье». «Красота природы в нашей душе» (11, с. 192), «главный живописец – душа», – пишет он в дневнике (11, с. 216). «...Человеческая душа становится для нас голосом, который вещает в пустыне, который ее украшает и одушевляет» (1, с. 442). Душа принадлежит не здешнему, а иному миру. «То, что составляет ее достояние в этом ином мире, получает она независимо от здешнего – это достояние есть Бог, и Бог ее откровение. Этот Бог не есть идея ума, извлеченная им из мира материального и его отношений; эта идея есть собственность самой души, непосредственно из самого источника истекающая» (20, с. 296).

Разум, воля, чувство – три силы души, действующие в границах здешнего мира.

Разум постигает законы, т.е. исторический ход умственного и физического мира.

Воля постигает долг. Свобода воли есть не что иное, как способность сказать *нет*.

«Чувство постигает красоту, заключенную в гармонии целого. Этого целого нет в мире, оно только в чувстве, его постигающем. – Вера есть высшее чувство души: она есть свобода способности души принимать Откровение. – Вера есть в то же время результат сих трех врожденных сил души: чувства, постигающего откровение, разума, смиряющегося перед непостижимым, и воли, принимающей его непринужденно» (там же).

Для Жуковского «Чувство красота – живое знание Божественного происхождения души» (20, с. 297). Драгоценное качество человеческой души – способность понимать красоту, обладающую небесной природой. Красота есть нечто неземное, «принадлежащее земле только потому, что и душа наша принадлежит ей, но принадлежит на *время*, только для того, чтобы здесь, в немногие, но высокие минуты здешней жизни, пробуждать в нас *предчувствие* жизни лучшей» (20, с. 97), «чувством красоты мы земное... возвышаем в небесное», – пишет В.А. Жуковский (там же).

Размышляет Жуковский и о жизни, угасающей, как гаснут горы, когда «Бог покидает на время видимое творение» (1, с. 448).

Важным этапом в постижении философии единства Поэзии и Жизни, становления особой «*философии жизни*», соотносящей ее метафизические и бытовые измерения, включающей этико-эстетические проблемы романтизма Жуковского, был павловский период.

Павловск не просто резиденция вдовствующей императрицы Марии Федоровны, но особый историко-культурный феномен, оказавший большое влияние на творчество Жуковского. Павловские стихотворения представляют собой опыт создания романтической мифологии, основанной на взаимообратимости, метаморфозах живого и мертвого, материального и идеального, слова и вещи, высокого и низкого.

Стихотворения, послания, созданные в Павловске в 1815–1824 гг., по замечанию Н.Ж. Вётшевой, обозначили переход от жесткого представления о двоимирии к онтологическому и художественному видению *единства мира*, его полноты, к осмыслению тайн творческого процесса (25; 3).

Дневники, письма, записные книжки Жуковского – «своеобразная история души поэта», «наглядная демонстрация основного мировоззренческого и эстетического тезиса *«Жизнь и Поэзия одно»*, который «определил неразрывную слиянность двух ипостасей Жуковского – эмпирической и поэтической, уподобил Жизнь и Поэзию не только по их содержанию, но и по принципу *творческого созидания* жизненного факта и поэтического текста» (26, с. 420). Но, конечно, дневники неопенимы и как источник документальных сведений о его жизни и творчестве. Изучению творческого процесса, летописи души Жуковского весьма способствует сочетание текстов из разных реальностей – идеальной поэзии и документальной жизни, что дает «наглядную картину того, как из жизненного акта возникают поэтическая мысль и образ – и как в дальнейшем этот образ продолжает свое бытование в сознании эмпирического человека» (26, с. 422). Многослойные дневники Жуковского, в которых поэтические страницы прослаивают дневниковые записи, отражают *третью реальность* – «*реальность поэтической души*, которая свою жизнь претворяет в поэзию, а из поэзии выводит правила жизни» (там же). Уникальность дневников в том, что они открывают возможность проникновения в *творческую лабораторию* поэта, тщательно скрытую от посторонних глаз. Дневники позволяют проследить процесс рождения поэтического образа и «его дальнейшее бытование уже не только в качестве литературного,

поэтического факта, но и биографического фактора, устойчивой реальности сознания, из которой рождается жизненное событие, поступок, ситуация» (26, с. 423).

В дневниках 1800–1810-х, 1820-х, 1830–1840-х годов, отмечает О.Б. Лебедева, присутствует одна и та же отправная точка, с которой Жуковский смотрит на свою жизнь и из переживаний которой рождается поэзия: «связь времен, единство прошлого, настоящего и будущего в высоком мгновении бытия» (26, с. 441), в творческом и вдохновенном мгновении жизни. «Интенсивное переживание всей совокупности явлений европейской культуры от античности до современности – все это фрагментарные свидетельства острого ощущения *категории времени* как универсальной основы и жизни, и творчества Жуковского» (там же). Он не мог бы существовать без дневников, в которых отражались его путешествия, наполнявшие его эстетическими впечатлениями, дающими пищу для размышлений, творчества. В дневниках, летописях души, акцентирована связь времен: прошедшей жизни (добрый гений, воспоминание), настоящей минуты, насыщенной лирическими переживаниями, и будущего поэтического шедевра, «порожденного этим универсальным мгновением человеческого и поэтического бытия» (26, с. 427).

Его творчество, отмечает О.Б. Лебедева, «есть та высшая реальность, которая удерживает связь времени, восполняет утраты: “...для меня существует одно настоящее, ничем не связанное с прошедшим. <...> Я не могу изменить себе внутренне, цепь непрерывно прерывается; могу изменить только с пером в руках”; карандаш и бумага сохраняют звенья цепи» (цит. по: 11, с. 442). В этом высказывании Жуковского, увидевшего в своем локальном бытии отблеск большого *исторического времени*, Жизнь окончательно уравнивается с Поэзией: «Жизнь и поэзия одно», – пишет он в стихотворении «Я Музу юную, бывало».

Лирика Жуковского 1815–1824 гг. – своеобразные романтические манифесты поэта: «Славянка», «Таинственный посетитель», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Цвет завета», «Я Музу юную, бывало», «Невыразимое», «Лалла Рук», «Привидение». В его творчестве с максимальной полнотой выразились такие важнейшие аспекты романтического искусства, как природа вдохновения, романтическая тайна, вечность, красота, невыразимость, мимолетность, оживотворе-

ние природы. Как отмечают Ф.З. Канукова и А.С. Янушкевич, Жуковский в своей поэзии не только стал проводником эстетических открытий европейского романтизма, но «он придал романтической поэзии формы *философского выражения мысли*» (23, с. 431). Тема «поэзии и жизни» в его романтических манифестах разрабатывалась «через систему новых форм поэтического мышления» (там же).

Философскую универсальность поэзии Жуковского придает система символических образов: «цвет завета», «таинственный посетитель», «таинственное покрывало», «мимопролетевший знакомый гений», «скальд вдохновенный», «эолова арфа».

Жуковского интересует *психология творчества*, природа поэтического преображения мира. Для него муки творчества связаны не с воссозданием внешней красоты, мира природы, а с проникновением в глубины психологической жизни человека, с передачей на *язык поэзии* таких эмоциональных состояний, как «романтическое томление», «мировая скорбь», «бесконечное стремление», «мечтательность», описанных в системе эстетических понятий немецкого романтизма (23, с. 432).

«Слово для него не столько понятие, сколько символ – способ подсказать читателю душевное состояние», – пишет Ц.С. Вольпе. Психологизация слова, усиливающаяся по мере его развития, уводит Жуковского «от отвлеченно-рационалистического характера поэтической речи к психологизации словаря, к *импрессионизму* языкового мышления» (5, с. 362).

О природе поэзии Жуковский говорит в переведенной из Шиллера балладе «Граф Гапсбургский»:

Не мне управлять песнопевца душой, –
Певцу отвечает властитель, –
Он высшую силу признал над собой;
Минута ему повелитель;
По воздуху вихорь свободно шумит;
Кто знает, откуда, куда он летит?
Из бездны поток выбегает:
Так песнь зарождает души глубина,
И темное чувство, из дивного сна
При звуках воспрянув, пылает.

Подсознание человека определяет существо его поэзии. Жуковский создал психологическую лирику, научил изображать оттенки душевных движений, внес в русскую литературу индивидуалистическое миропонимание. Главным содержанием его поэзии становится личность и ее *внутренний мир*.

Заслуга Жуковского определяется Ц.С. Вольпе не только тем, что он подготовил русскую литературу к восприятию мировоззрения романтического индивидуализма, создал новый язык поэзии, внес новое содержание в русскую поэзию, создал психологическую лирику, но и тем, что он раскрепостил поэтическое слово, превратил стих в гибкий инструмент для выражения сложного *внутреннего мира* человеческой личности (5, с. 366).

Слово у него преодолевает свою рациональную функцию, вызывает ответное движение в душе читателей, ассоциативно откликающейся на призыв словесной мелодии.

Когда Жуковский говорит:

Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья... –

у него «объективное утоплено в словах эмоций; величественное переживание вечера, а не сам вечер; *преображение* – это слово не внешней природы, а молитвенного экстаза... Жуковского интересует таинственное чувство умирания и как бы одухотворения картины природы...», – пишет Г.А. Гуковский (8, с. 49). Не видимость внешнего изображения вечера, а *состояние сознания*, полнота чувства, переживания смятенной души, уносящейся в «беспредельное» – вот что для Жуковского наполнено смыслом. «Это и есть выражение невыразимого; иначе говоря, это и есть система, стремящаяся объективный мир поглотить субъективным, а во внешнем бытии видеть лишь повод для внутреннего, в описании видеть не описание мира, а отражение его в сознании, в слове – не обозначение предмета или понятия, а прежде всего – *отношение души к предмету и понятию*» (там же). В его устах слова превращаются в слова-символы и знаки состояния души.

Современников поражала музыкальность его стиха, певность, мелодическое выражение, сладкозвучие. Его стихи были естественным

музыкальным выражением чувства. Звуки его стиха – тихое роптание ручейка, легкое веянье зефира по струнам воздушной эоловой арфы.

Открытие Жуковским сферы поэтической невыразимости «означивало важную ступень в эволюции *понимания* поэзии и поэтического творчества, основанного на музыкальности, эмоциональности, суггестии – важнейших средствах лиризации поэзии в эпоху романтизма», – пишет А. Гижицкий (6, с. 126).

В его поэтическом словаре 1815–1824 гг. возникает система понятий, передающих эстетику *звучащего слова*, *музыки смысла*: «голос арфы», «песнь надежды», «дарователь песнопений». Музыкальность как отражение эмоциональной жизни индивида, как средство передачи впечатлений о мире, полагают Ф.З. Канукова и А.С. Янушкевич, расширяет возможности психологического анализа (23, с. 433).

Ф.З. Канукова и А.С. Янушкевич отмечают органическую связь психологической направленности романтизма Жуковского с философскими формами его выражения. «Размышления Жуковского о *языке поэзии*, о выразимом и невыразимом неотделимы от общей концепции жизни, смерти, любви, природы, вдохновения. Сам процесс мышления, эстетическая проблематика органично входят в ткань поэтических раздумий Жуковского, что рождает особую *поэтическую философию*» (23, с. 434), «звездную философию» (Ц. Вольпе), *философию невыразимого*, мистическую *философию вдохновения* и поэтического творчества. Поиск «божественного» в человеке и искусстве определяет у Жуковского теорию *таинства творчества*, его непредугаданности, невыразимости. «Я бы каждое прекрасное чувство назвал Богом. Оно есть Его видимый, или слышимый, или чувствуемый образ», – пишет он в дневнике 1821 г. (11, с. 124). А сущность красоты он определяет как «основание нашего бытия», как то, что составляет «сущность души человеческой», что «во всякую минуту жизни присутственно, что служит масштабом всех возможных модификаций нашего бытия. Grund-Ich – das Göttliche in dem Menschen! (11, с. 165).

Цель всякого искусства – творение, суть творения он видит в умении понять *внутренний смысл* природы, в открытии ее тайны, очеловечивании природы, за «величественным зрелищем природы» увидеть «еще более величественное зрелище *души человеческой*». В своем познании мира он исходит из теории невыразимости загадок и тайн бы-

тия, но как поэт он передает в образах, в музыке стиха всю неповторимость и очарование жизни, пишут Янушкевич и Канукова.

Определяя поэзию как «религии небесной сестру земную», заявляя, что «поэзия есть Бог в святых мечтах земли», Жуковский акцентирует особую силу искусства в очищении людских душ, поддержании «веры в лучшее». Идея религиозной миссии искусства, отмечают Ф.З. Канукова и А.С. Янушкевич, не заслоняет в творчестве Жуковского веры в просветительскую миссию искусства высоких чувств и дум.

Делая душу поэта средоточием человеческих способностей – «душа мыслит, избирает, творит, верует», – Жуковский раскрывает процесс творчества как процесс познания *красоты бытия* (23, с. 440).

Свое понимание поэзии и призвания поэта он развил в письме к Бенкендорфу и в «драматическом отрывке» «Камознс». С особой силой он выразил это в исповеди молодого поэта Васко Квеведо:

Нет! нет! не счастья, не славы здесь
Ищу я: быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту, зарей, победу дня
Предвещающей, великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых,
И сторожем нетленной той завесы,
Которую пред нами горный мир
Задернут, чтоб порой для смертных глаз
Ее приподымать и святость жизни
Являть во всей ее красе небесной –
Вот долг поэта, вот мое призванье!

(«Камознс»)

В заявлениях Жуковского о том, что в поэзии «все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое», что «красота художественного произведения состоит в *истине выражения*, т.е. в ясности идеи и ее гармоническом согласии с материальным художественным ее образом», в его утверждении свободы творчества, невозможности «ограничиться одними гимнами Богу», Ф.З. Канукова и А.С. Янушкевич отмечают сенсуалистскую закуску

и просветительские идеалы поэта (23, с. 441). Высшую цель творчества Жуковский видел в осуществлении идеи Творца, Бога, но религиозная миссия искусства для него не самоцельна.

В статье «О поэте и современном его значении» (13, с. 382) Жуковский утверждает высокий идеал поэта в «век раздробления», идею синтетического искусства, поэзию высоких идеалов. Именно это, несмотря на религиозный пиетизм, позволило ему выступить в защиту свободного выбора предметов для поэзии, ценить «разнообразный мир» в поэзии – от безобразного до самого возвышенного и божественного (21, с. 441).

Размышляя о взаимоотношении человеческой души с окружающим ее миром, Жуковский пишет: «Природа, окружавшая меня, была прелестна, но главная прелесть окружающего есть наша душа, есть то чувство, которое она приносит к святилищу природы» (10(22) июня 1821 г. Дневник) (11, с. 173). Красота природы в нашей душе и надобно быть в ладу с собою, чтобы почувствовать музыку, заключенную в самой природе, насладиться ею и запечатлеть в слове – образе.

В психологический рисунок вдохновения, складывающийся из состояний предчувствия, эстетического наслаждения, меланхолии, воспоминания Жуковский вводит категорию «воображения» – синоним творческой фантазии.

В дневниковых записях, отмечает О.Б. Лебедева, подготавливается тот комплекс устойчивых мифологем концепции житнетворчества, на котором зиждется цикл эстетических манифестов – стихотворений Жуковского 1818–1824 гг., «варьирующих одни и те же образы-символы предчувствия и пророчества (взволнованное состояние творящей души), таинственности – неясности – невыразимости (тайна рождения поэтического образа), покрывала – занавеса – завесы (грань двух романтических миров, реального и идеального), наконец, воспоминания – неизменной психологической основы лирики Жуковского и неперемennого исходного состояния вдохновенной и творящей души» (26, с. 426).

Центральным для художественной индивидуальности Жуковского, по мнению И. Эйгеса, должно признать значение *воспоминания*. Уже в отроческих отрывках Жуковского сказался тот же основной тон, который проходит через все его творчество. Однако события его личной жизни (насильственная разлука, женитьба, а затем смерть лю-

бимой) содействовали тому, чтобы «именно *воспоминание* стало тем средоточием его творчества, которое вобрало в себя все имевшиеся налицо художественные элементы, придающие им единство и силу. Художественная фантазия Жуковского более 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* (30, с. 41). «И если для Платона прекрасно то, что заставляет нас вспоминать образ единой и вечной красоты (“идею”), то для Жуковского все прекрасное было крепко связано и приводило неизменно к образам его *прошлого*: реалии для него были как бы реликвиями» (там же). У него имеется своеобразная «*философия воспоминания* как творческого состояния – воспоминания сквозь сон» (30, с. 42). Для Жуковского характерно сплетение метафизических созерцаний с религиозными: метафизика сновидения и религиозной веры в бессмертие (30, с. 43).

К творчеству predisполагают те состояния, в которых «участие души в конкретных связях мира сводится к возможному мнимому – наподобие того, как в состоянии естественного сна» (там же). Таковы будут – молчание, тишина, одиночество. Быть с собой, давать своему бытию полноту и твердость, можно только в *удинении*, в котором – настоящая жизнь. В стихотворении «Невыразимое» Жуковский произносит: «Все необъятное в единый вздох теснится, и лишь молчание понятно говорит». Таинственное чувство тишины – самое глубокое *чувство жизни*; страдание – настоящее *величие жизни*, пишет Жуковский в своих дневниках и записных книжках. «Этот “воздух прежнего времени”, это “неясное воспоминание без вида и голоса” есть не 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 загорающей в ней жизни для творчества... Воспоминание пронизывает и самые образы художественных сновидений Жуковского», – пишет И. Эйгес (30, с. 44). Общими всем поэтам будут образы из жизни сновидений – образы легких бесплотных теней. «Образ сновидений – те же тени, и наоборот, сами тени могут быть созерцаемы нами, как призрачные образы нереальных существ» (там же).

И Патрокл с берегов забвенья
В полуночной тишине
Легкой тенью сновиденья
Прилетал уже ко мне.

(Баллада «Ахилл»)

Излюбленный образ Жуковского – образ *завесы* (покрывала, пелены, покрова, занавеса). Это образ сновидческий, «со всею возможностью сновидческих отождествлений и перемещений значения» (30, с. 44). Это завеса, за которой таится нечто значительное для нас, «иной мир», трепетанья которого радуют нас и убеждают, что за этой завесой есть жизнь (28).

Вся поэзию Жуковского изливает вечерний свет, покой «обвечевшей жизни». Заходящее солнце было в особенной интимной близости к душе Жуковского:

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...

(«Невыразимое»)

Поэзии Жуковского свойственны лунные мотивы:

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

И этот образ луны Жуковский напитывает своим «воспоминанием», давая затем нечто вроде *лунной мистики*, отмечает И. Эйгес.

Но как назвать очарованье,
Которым душу всю луна

Объемлет так непостижимо?..
Как часто вдруг возвращено
Каким-то быстрым мановеньем
Все улетевшее давно!..
И то, что *нашим* было прежде,
С чем мы простились навсегда,
Нам мнится *нашим*, как тогда,
И вверенным еще надежде...

(«Подробный отчет о луне. Послание к государыне
императрице Марии Феодоровне»)

В образе звезд ярче всего сказывается единство лирического и метафизического; некоторые строки пронизаны *звездной мистикой*.

Ах! не с нами обитает
Гений чистый 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 звезду.

(«Лалла Рук»)

«Эта прощальная звезда на нашем небе есть знак того, что прекрасное было в нашей жизни» (11, с. 156). Звезда никогда не сойдет на землю, но своим сиянием она сближает нас с небом.

Дорогу жизни освещает «ряд веселых фонарей». «Наслаждение – фонарь, зажженный на дороге жизни; воспоминание – свет, а счастье –

ряд этих прекрасных, воспоминаний, которые всю жизнь озаряют... Зажигай свой фонарь, не заботясь 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 изменчивости: 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 сердце его, с его неизгладимыми воспоминаниями» (11, с. 133).

Жуковский часто прибегает к самому значительному образу поэтов – *сновидению*.

«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» (30, с. 50). В обращениях к своей музе и поэзии Жуковский называет себя поклонником «чистой красоты»: ее гению внемлет его душа «в чистейшие минуты бытия». Видение, сон – вот образы, какими Жуковский выражает свои впечатления женской красоты.

Тебя в пророчественном сне
Видал я;
Тобою в пламенной весне
Дышал я;
Ты мне цвела в живых цветах;
Твой образ веял в облаках.

(Баллада «Узник»)

Переживание любимого образа, созерцание его, как образа сновидения, единение с ним является неизменно побуждающим к творчеству и преображающим все наши впечатления в творческие созерцания. Жуковский отмечает, что все его творчество наполнено волшебным ароматом сновидений прошлого: «Воспоминание и я – одно и то же: Я – образ, я – мечта; Для сердца прошедшее вечно».

Прошли, прошли вы, дни очарованья!
Подобных вам уж сердцу не нажить!
Ваш след в одной тоске воспоминанья!
Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!
К вам часто мчит привычное желанье –
И слез любви нет сил остановить!
Несчастье – об вас воспоминанье!
Но более несчастье – вас забыть!

О, будь же грусть заменой упованья!
Отрада нам – о счастье слезы лить!
Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, – увы! и позабыть!

(«Воспоминанье»)

Жизнь и ее образы носятся теперь перед ним, как мимолетные виденья, подобно утренним грезам. «Веяние неземной красоты с крыльев его стихов, таких бесплотных, слетающих к нам в душу, чтобы снова подняться с нею, нетронутость и чистота его веры – делают Жуковского добрым гением русской поэзии» (30, с. 53).

В 30–40-е годы усиливаются религиозно-пиэтистические настроения Жуковского, его творчество все более отражает круг идей о Божественном откровении, об искупительной силе молитвы, о предсказанном человеку провидением жизненного пути. В стихотворении «Чаша слез» (1831), 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. Поэзия окончательно становится для Жуковского *религиозным откровением*. Он принимает назначение поэзии, выраженное в переведенной им в 1839 г. поэме «Камозэнс» немецкого писателя Фр. Гальма:

...Поэзия религии небесной
Сестра земная, светлоручезарный
Маяк, самым создателем зажженный,
Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились
С пути. Поэт, на пламени его

Свой факел зажигай! Твои все братья
С тобою заодно засветят каждый
Хранительный свой огонь, и будут здесь
Они во всех странах и временах
Для всех племен звездами путевыми;
.....
И пусть разрушено земное счастье,
Обмануты ласкавшие надежды
И чистые обруганы мечты...
Об них ли сетовать? Таков удел
Всего, всего прекрасного земного!
Но не умрет живая песнь твоя;
Во всех веках и поколениях будут
Ей отвечать возвышенные души...
Поэт, будь тверд! душою не дремли!
Поэзия есть бог в святых мечтах земли*. (13, с. 382–383)

Мистический опыт 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]. Одной из характерных для «позднего» Жуковского статей И.Ю. Виноцкий называет «Нечто о привидениях», в которой он обращается 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 (4). 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 утехой надежды, с сладостным упоением любви...» (14). Но в минуту разлуки с жизнью, они узнают и тайну смерти: она является им уже не страшилищем, губителем настоящего и будущего, а ясным *воспоминанием минувше-*

го, которое с ними вместе вылетает из праха, вечный товарищ новой жизни» (14).

В статье «Последние минуты Пушкина» (15) Жуковский говорит о том, что печать смерти на его лице изменила его облик: на его лице возникло выражение «глубокой, величественной, торжественной мысли», божественная тайна открылась только тогда, «когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти» (16).

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*» (18, с. 132). Это свобода, положительная свобода души: ее полное самоузнавание с сохранением всего, что ей дала временная жизнь и что ее здесь довершило до жизни вечной, с отпадением от нее всего, что не принадлежало ее существу.

После смерти душа с своими земными сокровищами, воспоминаниями, любовью 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 нее никаким расстоянием (18, 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 прекратилось», – пишет он в письме «О смерти» (22, с. 714).

Вопрос о вере в привидения, как пишет И.Ю. Виноцкий, один из самых серьезных в XIX столетии. Это объясняется тем, что пришельцы были осознаны как единственное зримое свидетельство существования загробной жизни.

Привидениями населены баллады и элегии Жуковского, прозаические переводы, а также философско-религиозная и автобиографическая проза 1830–1840 гг. – баллады «Доника», «Ленора» (пер. 1831), стихотворение «Ночной смотр» (1836), второй перевод «Сельского кладбища» (1839), проза – «Очерки Швеции», «Две сцены из Фауста», статья «Нечто о привидениях». Мотив привидения у Жуковского связывается с идеей *творчества* как поэтического откровения, переживаемого при встрече с пришельцами из потустороннего мира. Возможность связи с ними, отмечает И.Ю. Виноцкий, рассматривается как фактическое доказательство контакта материального и духовного миров (4, с. 147).

По словам И.Ю. Веницкого, данная тема в его творчестве направляла мысль от познания материального мира к *непознаваемым* человеческим разумом тайнам мира духовного, – это отражает логику его художественного развития.

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

В самой невозможности дать ответ на этот вопрос Жуковский, по словам И.Ю. Веницкого, 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 таинственною завесою», 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 Виртембергской», «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; будем с смиренною верою стоять перед опущенною завесою, 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. Веницкий, верить нужно не в привидение, а в Провидение, и лучше всего не гадать о загробной жизни, а ждать момента торжественного перехода в нее.

Веницкий полагает, что эта теория служит комментарием к прежней поэзии Жуковского (4). В статье «Нечто о привидениях» (там же) откристаллизовались взгляды Жуковского, выраженные в элегическом и балладном «циклах» 1810-1830-х годов, и оформились в цельную теорию, т.е. лирическая, образная философия переводится на тот язык, который Жуковский назвал в поздние годы *философическим*. В заключительной части этой статьи, отмечает И.Ю. Веницкий, Жуковский 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* (4).

Концепцию мира и человека Жуковского, выраженную 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 справедливостию, жертвуя настоящим для возможного будущего блага, – опрокидывать гору на человеческие жилища <...>: никто не имеет права жертвовать будущему настоящим...» (19; 11, с. 346–347).

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 (11, с. 174–187). В письме к Александре Федоровне от 17(29) июня 1821 г. он пишет: «Как изобразить чувство нечаянности, великолепия, неизмеримости 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* в душе производят – для него нет выражения; тут молчат язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы – в ее *невыразимости*» (11, с. 175). Пейзаж как жанр в осмыслении Жуковского – поэта и художника – в 1830–1840-х годах получил статус «*религиозно-романтической формы искусства*, призванной показать в художест-

венном образе потенциальную святость лика природы, стал... “*богословской концепцией*” души) (27, с. 42).

В результате природа оказывается способной выразить божественное начало в его бесконечном совершенстве (27, 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 чертами, и все стеснено в малом пространстве, и несмотря на то, все необъятно, все неограничено!» (11, с. 189). 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 «горные мысли», полагает О.Б. Лебедева, «выходят... за пределы дневников 1821 г., в перспективу жизни, поэзии и публицистики Жуковского 1830–1840-х годов, сохраняя свой универсальный смысл и лейтмотивно-устойчивое словесное оформление. С горами, отмечает О.Б. Лебедева, 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») (11, с. 222). Позже, в 1830-х годах, универсальный аллегорический смысл горного мотива как ассоциативной подосновы творческого мышления Жуковского разрастается 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 называет «горной философией»» (26, с. 432–433).

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) (31) 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. Всё 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; возмстителю солнца *звезда откровения*» (11, с. 294).

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» (11, с. 192, 216). 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 (bedingtsind) как в своем высшем первоисточнике всякое мышление и высказывания, «всякая чувствительность и воля, всякое формообразование, да и вся человеческая жизнь» (24, с. 766).

Горная философия Жуковского, а по сути *горная философия* вбирает в себя идеи Каруса, Фридриха, Рейтерна, вскрывающих Божественную сущность природы, ее религиозный смысл как откровение Божественного духа. Если Фридрих и Тик определили восприятие Жуковским идей натурфилософии, универсализма, синестезии, то Рейтерн повлиял на поворот к философскому осмыслению изобразительного искусства (27, с. 38–44).

* * *

«*Поэтика творчества*» Жуковского вырастает из литературных формул, шаблонов, образцов, устойчивых мотивов, которые одно поколение приняло от предыдущего; она вобрала в себя все богатство идей и впечатлений, проявив «удивительную приемчивость чужих впечатлений», способность «к какой-нибудь хорошей чужой мысли *привить* несколько своих» (1, с. 464).

В письме к Гоголю Жуковский сообщает: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей... Мой ум, как огниво, которым надо ударить о камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое» (22, с. 546).

Займствуя известные сюжеты мировой литературы, он создает творчески оригинальные произведения. Подражая, он всегда оставался оригинальным.

Чужезычные звуки – немецкие, английские, французские – соприкасались с его поэтической душой и выходили из нее всегда пле-

нительнее и нежнее. Общая черта нашей литературы, писал Гоголь, – «подражание опередившим нас иностранцам», но подражание своеобразное, не исключаяющее чисто русских элементов. Жуковский – «это одно из замечательных явлений, поэт, явившийся оригинальным в переводах, возведший все сильные и малосильные оригиналы до себя, создавший новый, совершенно оригинальный род – быть оригинальным» (цит. по: 1, с. 466), (7, с. 346). «Жуковский – наша замечательная оригинальность», – повторяет Гоголь в «Выбранных местах из переписи с друзьями» (7, с. 149).

У него все взято у чужих, больше всего – у немцев, но Жуковский-переводчик не теряет собственную личность, а, напротив, обнаруживает ее больше других наших поэтов. На всех его переводах отпечаталось его стремление к незримому и таинственному; этим он отделил поэзию от материализма «не только в мыслях и образе их выражения, но и в самом стихе, который стал легок и бестелесен, как видение» (7, с. 156). Сквозь личности всех поэтов, которых переводил Жуковский, пронеслась его собственная личность, «портрет его души». «Лень ума помешала ему сделаться преимущественно поэтом-изобретателем, – лень выдумывать, а не недостаток творчества» (7, с. 150). На это наложилось и его тонкое критическое чутье, которое изумляло Пушкина; его способность останавливаться с любовью перед готовым произведением, оценивать его.

Гоголь назвал Жуковского ювелиром среди других поэтов: «Не его дело добывать в горах алмаз – его дело оправить этот алмаз таким образом, чтобы он заиграл всем своим блеском и выказал бы вполне свое достоинство всем» (7, с. 152).

В нем силен гений восприимчивости, данный ему на то, чтобы «оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами» (там же).

Талант Жуковского проявляется в подборе самых подходящих из имеющихся в наличии форм: «Это – работа фантазии, не созидающей свои образы из ничего, а воспроизводящей их из глубины памяти: памяти о личном и прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов», художников (2, с. 118). Посредством литературных формул, мотивов, образов, он выражает себя, выстраивает себя, вживаясь в те или иные образы, находя в них точки соприкосновения с собственными исканиями. Жуковский, применяя формы, использовавшиеся предыдущими поколениями, различными поэтами и художниками для

выражения настоящих чувств, перечувствовал чужие формы, адаптировал их на свой лад, и они становились его достоянием. Из этих формул и образцов вырастает его поэтика – совокупность формул, мотивов. В духовном облике Жуковского А.Н. Веселовский уловил верность однажды найденным образцам, формулам, посредством которых он выстраивает себя, свой образ, свою целостность. Его биография – «культурного человека своей эпохи» (11, с. 438) – рождалась из интенсивного поэтического житнетворчества, из его собственных творческих установок. Такова личность Жуковского, его «синтез», обретенный им в «общих формулах».

Примечания

* ...Поэзия небесной

Религии сестра земная; светлый

Маяк, самым создателем зажженный,

Чтоб мы во тьме житейских бурь не сбились

С пути...

Мой сын, мой сын, будь тверд, душою

не дремли!

Поэзия есть бог в святых мечтах земли.

(Этот вариант перевода поэмы «Камознс» немецкого писателя Фр. Гальма см.: Изд-во художественной литературы, 1954. – С. 480, 482.)

Список литературы

1. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 512 с. – (Серия «Российские Пропилеи».)

2. *Веселовский А.Н.* Определение поэзии // *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 81–170. – (Серия «Российские Пропилеи».)

3. *Вётшьева Н.Ж.* «Ваш Павловский поэт...»: Поэтические диалоги Жуковского // Жуковский. Исследования и материалы: Сборник научных трудов. – Томск, 2013. – Вып. 2. – С. 164–178.

4. *Виницкий И.Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 328 с.

5. *Вольпе Ц.С.* Жуковский // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. 5: Литература первой половины XIX века. – 1941. – Ч. 1. – С. 355–391.
6. *Гижицкий А.В.* А. Жуковский и ранние немецкие романтики // Русская литература. – 1979. – № 1. – С. 120–128.
7. *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худ. лит., 1953. – Т. 6: Избранные статьи и письма. – С. 123–184.
8. *Жуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. – М.: Худ. лит., 1965. – 353 с.
9. *Долгушин Д.В.*, свящ. Литургическая тема в Павловском цикле стихотворений В.А. Жуковского // Вестник ПСТГУ И: История. История Русской православной церкви. – М., 2013. – Вып. 4 (53). – С. 90–104.
10. *Жирмунский В.А.*Н. Веселовский // *Веселовский А.Н.* Избранное: Культура итальянского и французского Возрождения. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 471–494. – (Серия «Российские Пропилеи»).
11. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. – 608 с.
12. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Под ред. А.С. Янушкевича и др. – М.: Языки славянской культуры, 2000. – Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. – 839 с.
13. *Жуковский В.А.*. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – Т. 12: Эстетика и критика / Ред. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева. – 544 с.
14. *Жуковский В.А.* Взгляд на землю с неба (1831) // *Жуковский В.А.* Сочинения в стихах и прозе. – СПб.: Издание книгопродавца А.И. Глазунова., 1901. – С. 887–888.
15. *Жуковский В.А.* Последние минуты Пушкина // Современник. – СПб., 1837. – Т. 5. – С. 1–18.
16. *Жуковский В.А.* Письмо Пушкину С.Л., 15 февр. 1837 // *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. – М.; Л.: Гос. изд. худ. лит., 1960. – С. 602–607.
17. *Жуковский В.А.* Рафаэлева «Мадонна» // *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1804–1833. – С. 188–191.
18. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – СПб.: Изд. Маркса А.Ф., 1902. – Т. 10: Проза 1826–1850 гг. – 168 с.
19. *Жуковский В.А.* Две всемирные истории. Отрывок письма из Швейцарии // Библиотека для чтения. – 1935. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>

20. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1834–1847. – 768 с.
21. Жуковский В.А. О поэте и современном его значении. Письмо к Гоголю // Жуковский В.А. Полн. собр. сочинений и писем: В 20 т. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – Т. 12: Эстетика и критика. – С. 372–382.
22. Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. – М.; Л.: Гос. изд. худ. лит., 1960. – Т. 4: Письма. Письма к Н.В. Гоголю. – 784 с.
23. Канукова Ф.З., Янушкевич А.С. Романтическая эстетика и критика В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. сочинений и писем: В 20 т. / Ред. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 12: Эстетика и критика. – С. 413–451.
24. Карус К.Г. Символика человеческого облика. Руководство к человекознанию // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. – М.: Канон+: ОИ «Реабилитация», 1999. – С. 716–776.
25. Примечания к текстам стихотворений / Лебедева О.Б., Янушкевич А., Серебренников Н., Реморова Н., Канунова Ф., Жиякова Э. // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов / Ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – 2000. – С. 423–783.
26. Лебедева О.Б. Принципы романтического жизнотворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1804–1833. – С. 420–443.
27. 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.
28. Писатели 19 века: Жуковский В.А. – Эволюция романтизма. – Режим доступа: www.literature-xix.ru
29. «Стремление» 1827 г. Кашин, Булахов, Бортнянский, Верстовский, Глинка и др. сочиняли музыку на стихотворения Жуковского // Русские Ведомости. – 1902. – № 123. – (Жуковский в музыке).
30. Эйгес И.В. А. Жуковский // Культурология: Дайджест / Отв. ред. и составитель С.Я. Левит. – М., 2016. – № 1. – С. 23–75. – (Эйгес И. В.А. Жуковский. – София; М.: Тип. К.Ф. Некрасова, 1914. – Апрель, № 4. – С. 60–86.)
31. Carus C.G. Neun Briefe über Landschaftsmalerei (1815–1824). – Dresden: Wolfgang Jess, 1927. – 229 S.

*Анатолий Якобсон**

О ПОЭЗИИ ГАРМОНИЧЕСКОЙ И ТРАГИЧЕСКОЙ**
Публикация и комментарий С.Я. Левит

Аннотация. В статье литературоведа и переводчика А. Якобсона гармоническое и трагическое мирозерцания рассматриваются как два противоположных, но равноправных аспекта индивидуального восприятия мира, и соответственно – два характера поэзии.

Ключевые слова: поэзия; трагическое гармоническое; мирозерцание; мироощущение; вечность; бесконечность; время; изгнанничество; избранничество; одиночество.

*В сентябре 1978 г. в Иерусалиме в состоянии тяжелой депрессии покончил с собой один из зачинателей правозащитного движения в России, талантливый литературовед и переводчик Анатолий Якобсон. Несмотря на прошедшие со времени его гибели годы, его имя, упоминаемое иногда в печати, обычно не сопровождается объяснениями. Видно, Якобсона хорошо помнят. Ежегодно сходятся в день его смерти его друзья в Москве. Но особенно памятен он своим бывшим ученикам. «Любимый учитель», – писала о нем Н. Горбаневская в книге «Полдень», говоря о письме А. Якобсона в защиту демонстрантов, протестовавших 28 августа 1968 г. на Красной площади против оккупации Чехословакии. Пока власти не вынудили А. Якобсона покинуть школу, он преподавал историю и литературу во 2-й математической школе и прочел нестандартный – как все, что он делал, – курс русской поэзии XX в., послушать который сходилась в 1968 г. «вся Москва». Публикуемая ниже и ранее нигде не печатавшаяся статья написана в рамках этого курса. В 1977 г. она подверглась значительной авторской переработке и сокращению. На одном из экземпляров сверху надпись рукой А. Якобсона: «Фрагмент из книги “Поэзия Б. Пастернака”». (Якобсон А. О поэзии гармонической и трагической // Новый журнал. – N.Y., 1988. – № 172–173. – С. 340. – Публикация М. Улановской.)

Abstract. In the article written by philologist and translator A. Jacobson – harmonic and the tragic worldview are considered as two opposite but equal aspects of individual perception of the world and respectively as two natures of poetry.

Keywords: poetry; tragic harmonic; attitude; eternity; infinity; time; exile; loneliness.

* * *

Возьмем за исходный пункт наших рассуждений одну мысль Блока: «Оптимизм вообще – несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с трагическим мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» («Крушение гуманизма»)¹.

Оптимизм, действительно, противоположен пессимизму, но его не следует сопоставлять с трагическим мирозерцанием, потому что это – несопоставимые понятия. *Трагическому* мирозерцанию противостоит мирозерцание *гармоническое*, не уступающее первому в глубине и уж во всяком случае не уступающее ему в возможности «взглянуть на мир, как на целое».

Самый термин «гармоническое» следует уточнить, потому что определение «гармоническое» как *бы* в самом себе включает превосходство над любым другим определением, а мысль у нас другая: гармоническое и трагическое мирозерцания – это два противоположных, но равноправных и равновозможных аспекта индивидуального восприятия мира. Это – два одинаково справедливых в своей противоположности ощущения собственного единичного бытия в его соотносительности с жизнью всеобщей (при такой постановке вопроса и подход – какое мирозерцание «лучше», какое плодотворнее – следует считать неправомерным).

Гармония «есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни» (Блок).

Гармоническое мироощущение – это чувство собственного равновесия во вселенной (а оптимизм – ощущение бытия как радости).

Трагическое мироощущение – чувство противовеса между миром и собой*** (а пессимизм – ощущение жизни как зла).

Конечно, гармоническое мирозерцание потенциально содержит в себе большой заряд оптимизма, а трагическое, напротив, имеет склонность к пессимизму. Но в любом случае оптимизм и пессимизм – лишь элементы мирозерцания. И в любом случае чисто розовая или сплошь черная окраска свидетельствует о бедности мирозерцания и не дает ему права называться ни гармоническим, ни трагическим.

Мандельштам писал: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника – орудие и средство, как молоток в руках каменщика, но единственно реальное – это само произведение» («Утро акмеизма»)².

Возразим: что бы ни было соблазнительно для большинства или меньшинства, но мироощущение художника все-таки «просвечивает» в его произведениях и, следовательно, оно – не только средство, но и запечатленный результат художественного творчества, хотя вне произведения, действительно, может не представлять интереса.

В зависимости от мироощущения можно говорить о поэтах гармонических и трагических и о двух – в определенном смысле – характерах поэзии.

При всем этом вовсе не обязательно отдавать предпочтение тому или другому характеру поэзии. Естественно исходить из того, что достоинства поэзии определяются не характером ее (в нашем смысле слова), а только дарованием поэта, его индивидуальностью – будь то поэт гармонический или трагический. Но вполне понятно также, что некоторым ближе гармоническая поэзия, чем трагическая, и наоборот, а некоторые любят только гармонических или исключительно трагических поэтов, не отдавая себе в этом отчета, но в соответствии с собственным мироощущением или, быть может, по контрасту с ним.

Добавлю еще, что эти начала – «гармоническое» и «трагическое» – выявляются только на высоких уровнях поэзии, где в полной мере дана высота гармонии и глубина трагизма.

Поэт гармонический – тот, чей дух примирен с миром, бытием, природой. Поэт несет в себе мирозданье, ощущая его как некое равно-

*** В основе трагического – раздвоение, противоречие. Наибольшего масштаба противоречие: я – мир (я – не я). Оно и лежит в основе трагического мироощущения.

весие, совершенство. Выражая гармонию мира, он тем самым выражает себя, строй своих чувств.

Говоря о русской литературе в допушкинскую пору, следует отметить, что давление жанра (ода, элегия и т.д.), жестокого канона было столь сильным, что индивидуально-лирическая (субъективная) стихия в поэзии, в общем, была подавлена, и в лирике не проявляются такие ее особенности, как гармоническое и трагическое начала (что ничуть не умаляет гениальности не только Державина, но и Ломоносова).

Примиренность с жизнью не означает, что гармонический поэт не ведает зла, не знает страдания, не чувствует горя, не испытывает тоски, не подвержен печали. Напротив, для полноты гармонии, полноты бытия необходимо ощущение трагического начала жизни, но оно не доминирует в творчестве гармонического поэта.

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Да, жить для Пушкина – значит «мыслить и страдать». И все-таки какая проникновенность в словах: «Веселое имя: Пушкин» (Блок)!

Никто никогда не скажет: «Веселое имя: Тютчев». Тютчев написал:

Все во мне и я во всем.

Эта строка представляет собой точнейшую формулу гармонического мироощущения. Но боль неотделима от гармонии Тютчева:

Час тоски невыразимой!..
Все во мне и я во всем...

У В. Ходасевича есть статья «О Тютчеве», где с большой глубиной рассматривается мирозерцание поэта. Вот выписки из этой статьи.

«Всю жизнь он... тешился сверкающей игрой своего ума, гнался за ясностью мысли, за ее стройностью. Но своего истинного и исключительного величия достигал, когда внезапно... не дневной ум, но «ночная душа» вдруг начинала жадно внимать любимой повести

Про древний Хаос, про родимый!

...В мире сменяются день и ночь. Но для Тютчева не ночь покрывает природу, а наоборот, – день есть «златотканый покров», сброшенный над «безымянной бездной». Природа – только узор этого тка- нья. Настанет ночь и благодатный успокоительный покров исчезает, бездна под ним обнажается «с своими страхами и мглами»³.

Изоощренный слух и изоощренное зрение приводят Тютчева к од- ному: к разрушению «невозмутимого строя» во всем, разрушению «созвучья полного в природе» – к обнажению бездны, родины всего сущего. И ночь, и «ветр ночной» равно страшны тем, что они уничто- жают преграду, между человеком и этой родиной.

Но вот вопрос: где же благо? В гармонии природы или в лежащем под ней Хаосе? В «покрове» или в «бездне»? Только ли день обольща- ет и утешает своим обманом, или он есть истинное прибежище? На- хождение человека в природе – есть ли это изгнание из Хаоса или спа- сение от него? И наконец, что такое тоска по Хаосу: возвышение или падение?

Тютчев, ответа не нашел. Он чувствовал себя навсегда раздвоен- ным. Вещая душа его все время билась на пороге «как бы двойного бытия». Несомненно было одно для него: что человек не прикреплен до конца ни к тому, ни к другому. Страстное желание слиться с при- родой, благословить ее всю чередовалось с неутолимой и нескрывае- мой тоской по родине. Тютчев боялся этого, а все-таки для него не было ничего упоительнее прикосновения к Хаосу, хотя бы ценой соб- ственного уничтожения. Он поклонялся природе и чувствовал себя в ней «сиротой бездомным». Вечно роптал, сознавая разлад с природой:

Душа не то поет, что море.

...Однажды, проговорившись, или точно это вырвали у него под пыткой, – он написал ясно:

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении Творца,
И смысла нет в мольбе!⁴

Так толкует Тютчева Владислав Ходасевич, трагический поэт XX в.

И все-таки не станем спешить, объявляя самого Тютчева трагическим поэтом. У трагического поэта нет родимого мира – будь то Космос или Хаос. А если и есть родина у трагического поэта, то это, как увидим далее, его же собственное порождение – его миф. Хаос Тютчева – это совсем не мифический Хаос, это сильное ощущение того, что для большинства людей не более чем абстрактные категории, это живое ощущение реальных вещей: *Вечности* и *Бесконечности*.

С вечностью у Тютчева не было разлада, и не в унисон тютчевской музыке восклицание Баратынского:

В тягость роскошь мне твоя.
О бессмысленная вечность!
(«Недоносок»)⁵

Но вот слова Баратынского о деревьях, которые можно отнести и к нему самому, и к Тютчеву:

Поэзии таинственных скорбей
Могучие и сумрачные дети⁶.

В гармонической поэзии Пушкина много произведений совсем не оптимистических по настроению. И есть у Пушкина образцы трагической поэзии как таковой: например, «Дар напрасный, дар случайный». Но все же, если взять жизнеощущение Пушкина в целом, его творчество во всем объеме, видимо, бесспорной пушкинской приметой, доминантой творчества будет:

Мне грустно и легко, печаль моя светла.

Поэзия Тютчева *вся* исполнена трагизма, и все-таки это не есть трагическая поэзия в том смысле, какой вкладывается здесь в это понятие. Тютчев по своему мироощущению ближе к Пушкину, чем к Баратынскому и Лермонтову.

Природа трагической поэзии состоит в непримиренности индивидуального духа с предложенным ему миропорядком. Душа трагического поэта не сливается с мировой душой, его индивидуальное бытие

не гармонирует с бытием всеобщим, а как бы отторгается от него, вернее – *ощущает свою отторженность*.

Но – не убоимся банальностей – трагическая поэзия, как и все искусство в целом, – не отрицание жизни, а ее утверждение.

Трагическая поэзия трагична в своем отношении к миру, но она гармонична в себе самой, *внутри себя*; гармония – в совершенстве ее творений. И еще: «Поэт всегда говорит миру *да*, даже когда говорит ему *нет*», ибо «во всяком поэтическом образе всегда – любование миром»⁷.

Заметим: можно любоваться тем и любить то, что тебе не сродни.

Всякий творческий акт есть жизнеутверждение, а художественное совершенство – это нечто непреходящее, это само преодоление смерти.

Трагический поэт далеко не всегда пессимист и уж во всяком случае не мизантроп. Он может быть жизнелюбив: ведь несогласие с жизнью вовсе не означает нелюбви к ней. В основе трагического мироощущения – *тоска по гармонии*. Наконец, поскольку речь идет о больших художниках, то подобно тому как нет гармонического жизневосприятия без ощущения трагизма жизни, нет и жизневосприятия трагического без чувства гармонии бытия: вопрос лишь в том, какая из этих противоположностей преобладает в творчестве данного поэта, какая является определяющей. Лермонтову принадлежит одна из вершин гармонического мирозерцания – «Выхожу один я на дорогу».

Жизнь утверждается и за гробом, утверждается в бесконечности – и, разумеется, не столько прямым утверждением («Но не тем холодным сном могилы»), сколько всем образным и музыкальным строем стихотворения.

Вариация этой темы – «Горные вершины».

Однако доминанта настроения в поэзии Лермонтова иная:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Характерный (хотя и не обязательный) признак трагической поэзии – богоборческий мотив. Это может не иметь отношения ни к атеизму, ни к вере. Здесь бог – персонификация, наиболее емкий и универсальный символ существующего миропорядка.

Богоборческий мотив в трагической поэзии – примета, знак ее истонного мятежа против существующего на земле порядка вещей.

Естественно, что гармоническое мирозерцание относится ко всякому мироотрицанию негативно. Приведу одно высказывание Мандельштама, которое отнесено автором собственно к эстетике и философии акмеизма, но содержит общезначимый мирозерцательный смысл: «Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только думает о том, как бы его перехитрить» («Утро акмеизма»)⁸.

Маяковский, например, с этой точки зрения – типичный «неблагодарный гость»: один из неотступных мотивов его лирики – мучительная теснота навязанных земных пределов, невыносимая узость насильственно втискивающих в себя рамок бытия. Ему «петли полудней туги». И Маяковский стремится к преодолению этих рамок, этих пределов; он только и заботится о том, как бы «перехитрить хозяина»: его метафоры и метаморфозы только и делают, что взрывают и перекраивают на свой лад пространство и время, моделируя собственный «маякоморфный» мир.

Почему один поэт – гармонический, а другой – трагический?

Такова изначальная духовная природа одного и другого.

А как же обстоятельства жизни? Личные судьбы? Судьба поколения? Неужели все это не влияет на искусство?

Конечно, влияет. Время диктует литературе свои темы. И личная судьба поэта, и судьба его поколения накладывают сильнейший трагический отпечаток на его произведения. Но это трагизм темы, а не трагизм мироощущения.

Конфликт поэта с обществом, с государством, разрыв с близкими, муки неразделенной любви, окружающее непонимание («свободы сеять пустынный»), – да мало ли какие еще можно представить себе трагические ситуации. Наконец, вечная тема смерти. Но все это сводится опять же к трагической теме, вызывает произведения трагического содержания, но не определяет трагическую природу поэзии.

Время оборачивается трагедиями для отдельных людей и для целых народов. Время выдвигает трагическую тему, отбрасывая другие. Гармонические поэты берут трагическую тему (вернее, она их берет),

и справляются с ней не хуже поэтов трагических, но сами не становятся от этого трагическими поэтами.

Природу трагической поэзии определяет конфликт поэта не с веком, а с вечностью, с мирозданием. И этому нисколько не противоречит тот факт, что трагедия, человеком и веком (временем) данная, может переживаться в поэзии интенсивней, мучительней, острее, чем трагедия первозданная:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать – удел завидный...
Отрадно спать, отрадной камнем быть.
(Тютчев «Из Микеланджело»)⁹

Как решается заведомо трагическая тема – тема смерти – гармоническими поэтами?

Судьба Есенина – пример несовпадения жизненного итога с итогом поэтическим. Проследить мотивы лирики Есенина – значит увидеть в ней противоборство гармонического и трагического начал и убедиться в преобладании гармонического.

Рассчитавшись с жизнью в «Черном человеке», Есенин кровью написал свое последнее стихотворение. И это предсмертное стихотворение исполнено гармонической просветленности:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди...¹⁰

Поэт не верит в окончательность, бесповоротность смертного исхода: жизнь продлится и там, за последней чертой.

Как не вспомнить здесь тютчевское:

Ангел мой, где б души не витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?¹¹

Умиравший Есенин разговаривает с живым другом, как живой Тютчев с умершей подругой.

Гармоническая поэзия не знает мотива разлуки, вернее, этот мотив в конечном итоге преодолевается.

Чувство непрерывности бытия (Пастернак: «Существования ткань сквозная») – такой же признак гармонического жизневосприятия, как укор жизнеустройству в лице Устроителя – признак мироощущения трагического.

Гармонический поэт ощущает жизнь в смерти, а трагический смерть – в жизни (Мандельштам: «Еще я жив, хотя я дважды умер»).

Но вся поэзия – повторим сей трюизм – есть жизнь. И, даже устремляясь к смерти, она остается жизнью.

Остановимся на некоторых особенностях трагической поэзии. Трагические поэты в силу своей неудовлетворенности миром конструируют собственный мир – антитезу мира сущего, его поэтический дубликат.

Конечно, всякий вообще художественный мир не совпадает с миром реальным; не представляет собой его копии, снимка.

Ясно, что любой художественный образ есть отношение художника к данному явлению (а через него – к миру) и, следовательно, не просто идеальный отпечаток этого явления, а некое его постижение, неповторимо-индивидуальное, но в чем-то и объективное.

Однако только у трагических поэтов несовпадение поэтического мира с реальным носит характер антитезы. Это – прямое выражение собственной чужеродности в мире.

Некрасов:

Но не брат еще людям поэт,
И тернист его путь и непрочен¹².

Пушкин, противопоставляющий поэта черни, толпе, воспевающий священное уединение поэта в его творческом экстазе, никогда бы не сказал: «Не брат еще людям поэт».

У Цветаевой:

Гетто избраннычеств! Вал и ров.
Пошады не жди.

В сем христианнейшем из миров
Поэты – жида¹³.

Изгнанничество – как избранничество.
У Брюсова есть очень точная мысль о Лермонтове:

И мы тебя, поэт, не разгадали.
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах¹⁴.

Младенческая печаль Лермонтова – это болезненное ощущение собственного сиротства, неудовлетворенная потребность в близком существе, чтобы

Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной¹⁵.

В шестнадцать лет, задолго до всяких гонений, Лермонтов пишет:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник.
Как он, гонимый миром, странник.
Но только с русскою душой.

«Гонимый миром странник». Чувство одиночества выливается в мотив изгнанничества, избранничества. Отсюда – защитная презрительно-ироническая маска, отсюда – раздраженный вызов окружающим:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих.
Облитый горечью и злостью!¹⁶

Но отсюда и жалоба:

...некому руку подать
В минуту душевной невзгоды¹⁷.

Когда Пушкин говорит:

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку
И пожелать веселых много лет¹⁸—

это означает совсем не то, что у Лермонтова. У Пушкина много друзей, но *сегодня, сейчас* «со мною друга нет», и потому «печален я». Пушкин не нуждается ни в чьем сочувствии, он никому не исповедуется. Он наедине со своей гармонией, весь мир в нем. Он — монологичен.

Гармонической поэзии в целом не свойственна исповедальная, непосредственно взывающая к сочувствию интонация. Ей свойствен, напротив, своего рода монологизм.

Есть у Шиллера трактат — «О наивной и сентиментальной поэзии»¹⁹. По Шиллеру, «наивные» поэты близки к природе, сила их — в пластически-бесстрастном изображении чувственного мира; поэты «сентиментальные» — порождение цивилизации, и сила их — «в изображении идеала», в «духовных образах». Шиллеровское разделение искусства близко гегелевскому (классическая и романтическая формы искусства).

Принятое нами противоположение (поэзия гармоническая и трагическая) не совпадает с шиллеровским и с гегелевским хотя бы по одному тому, что гармоническая — в нашем понимании — поэзия несколько не уступает трагической в духовности.

И Шиллер, и Гегель, разделяя искусство, прежде всего исходят из фактора времени. По Шиллеру, классической древности соответствует «наивное» искусство, а Новому времени — «сентиментальное». Гегель различает три эпохи в истории искусства: искусство Древнего Востока — «символическое», античного мира — «классическое», а Нового времени — «романтическое». Третья фаза у Гегеля конечно же — синтез двух первых и высшая ступень развития.

Однако, не совпадая в целом, два подхода — наш и шиллеровско-гегелевский — совпадают в некоторых частностях. Из наблюдений

Шиллера приведу одно, касающееся поэта «наивного». Он «холоден, равнодушен, замкнут, чужд всякой откровенности. Строгий и целомудренный, как девственная Диана среди своих лесов, он бежит от сердца, его ищущего, от желания, порывающегося схватить его»²⁰. Это – верная характеристика определенного творческого состояния, описанного Пушкиным. Это – то, что было названо выше монологичностью гармонического поэта, в отличие от исповедальности поэта трагического.

Апология монологичности – «Silentium»²¹ Тютчева. Одиночество, но вовсе не трагическое одиночество, – тема этого стихотворения. Поэт настолько преисполнен мировой гармонией, что боится нарушить ее словом:

Взрывая, возмутишь ключи.

Одиночество здесь – единение, полное слияние поэта с миром. Если поэт даже в собственном слове ощущает профанацию «таинственно-волшебных дум», если он убедился, что «мысль изреченная есть ложь», то мыслимо ли обнажить тайник души перед другими!

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Мандельштам вслед за Тютчевым демонстративно называет свое стихотворение «Silentium»^{*22} и, подхватывая тему, развивает ее именно как тему гармоническую. Суровая тютчевская гармония сменяется гармонией моцартовской, тютчевский строгий внутренний мир поэта сменяется у Мандельштама сверкающим внешним миром, сумрачный колорит – игрой красок:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазореваем сосуде.

*Молчание (лат.).

Но, завершая, Мандельштам следует тютчевской традиции:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Поэт – наедине с собой, т.е. с мировой гармонией. Но ему никуда не уйти от слова и никак не обойтись без тех, кто этому слову внимает. Читатель – неизбывная потребность поэта. Мандельштам в изгнании молит в смертной тоске:

Читателя! Советчика! Врача!..²³

Но общая тональность стихотворений Мандельштама (как и Тютчева) – отнюдь не исповедальная.

Совсем иное дело – одиночество трагического поэта. Трагическое мироощущение не знает радости свидания. Если Тютчев, ступая по земле, видит любимую на небесах (стихотворение на годовщину смерти Денисьевой), то у Лермонтова:

...смерть пришла: наступило за гробом свиданье,
Но в мире новом друг друга они не узнали..²⁴

У Лермонтова чувство неприкаянности и уязвленности распространяется не только на этот, но и на тот свет. Связанный с этим комплекс ощущений воплощается в образе Демона. Идея-образ Демона преследует Лермонтова всю жизнь, проходит через многие его произведения и окончательно воплощается в великой поэме. Завершается миф Демона. К этому мифу относится не только собственно образ Демона, но *мотив демонизма* вообще, пронизывающий лирику Лермонтова.

Трагическая поэзия XX в. дала своих мифотворцев.

Пастернак сказал о лирике Маяковского: «Я очень любил раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничанья ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия мастерски вылепленная, горделивая, демоническая и в то же время безмерно обреченная, гибнущая, почти зовущая на помощь.

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалой мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

Время послушалось и сделало то, о чем он просил. Лик его вписан в «божницу века»²⁵.

Образ искупительной жертвы часто выступает у Маяковского под знаком Распятия.

А я у вас – его предтеча;
я – где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте²⁶.

Состояние Маяковского:

И только
боль моя
острей –
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви²⁷.

Путь Маяковского:

Пройду,
любовищу мою волоча.
В какой ночи,
бредовой,
недужной,
какими Голиафами я зачѣт –
такой большой
и такой ненужный²⁸.

Мечта Маяковского:

...Воскреси!
Надежда
Сердце мне вложи!
Кровищу –
 до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил,
На земле
 свое не долюбил²⁹.

Трагическое мироощущение и реальнейшая земная любовь – вот что лежит в основе мифа Маяковского, *мифа любви*.

Трагический голос Блока прорывается и в тех его произведениях, где поэт провозглашает свое приятие жизни.

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!³⁰

А вот конец этого стихотворения:

За мученья, за гибель – я знаю –
Все равно принимаю тебя! –

«Душит жизни сон тяжелый»; «Кольцо существования тесно»; «Вот он – Христос в цепях и розах / За решеткой моей тюрьмы» – характерные блоковские образы. В них заключено типичное для трагической поэзии ощущение навязанности, обременительности бытия. (Подобное находим и у других трагических поэтов; у В. Ходасевича, например, солнечный день – «темно-лазурная тюрьма»).

«Девушка пела в церковном хоре»³¹ – стихотворение, в котором жизневосприятие Блока представлено, кажется, в самом цельном и адекватном виде. Каждый женский образ у Блока, будь за ним какой

угодно реальный прототип, – ипостась единого романтического идеала Прекрасной Дамы, Владычицы Вселенной.

Миф Вечной Женственности, мировой женской души – *миф* Блока. Не образное содержание, а только символ этого мифа унаследован от Владимира Соловьёва, так же как «Русь-тройка» Гоголя дала Блоку лишь один из символов мифа России.

Начиная с первой книги («Стихи о Прекрасной Даме»)³², через всю поэзию Блока проходит некий образ-идеал. Он видоизменяется, трансформируется, порой – снижается, пародируется самим поэтом и в стихах (конец «Незнакомки», конец «Клеопатры»), и в пьесах («Балаганчик»), но неизменно возрождается и, наконец, сливается с образом России. Миф одухотворяющей женской красоты переходит у Блока в миф «благодатной, сходящей на нас красавицы-России».

Для Блока Россия олицетворяет красоту в своей мистической устремленности к неведомому высокому будущему. В основе блоковского мифа России – неотделимая от мистико-трагических переживаний поэта реальная, земная и тоже трагическая его любовь к родине.

Тема России раздваивается у Блока как тема высокого («На поле Куликовом»)³³ и низкого («Грешить бесстыдно, непробудно...»)³⁴. Завершение блоковского мифа России – поэма «Двенадцать»³⁵. В ней соединяются два противоположных мотива, создавая контрапункт поэмы и определяя таким образом ее художественную структуру. Двойственность поэмы мучила Блока. Сам для себя поэт определяет трагизм, как «двойственное отношение к явлению» (Дневник 1919 г.)³⁶. Поэт терзался собственным мифом. Раскрыть блоковский миф России – значит рассмотреть поэму «Двенадцать». Это – предмет отдельной работы. Здесь приведу лишь характеристику, которая, в связи с разбором «Двенадцати», была дана мироощущению Блока К. Чуковским в его книге «Александр Блок как человек и поэт»:

«Он был Лермонтов нашей эпохи. У него была та же тяжелая тяжба с миром, Богом, собою, та же тяжесть не умеющей приспособиться к миру души, давящей, как бремя».

Комментарии

**** Впервые опубликовано М. Улановской: *Якобсон А.* О Поэзии гармонической и трагической // Новый журнал. – N.Y., 1988. – № 172–173. – С. 340–356. Следующая публикация в сб. Почва и судьба. – Вильнюс; Москва, 1992.**

¹ *Блок А.* Крушение гуманизма // *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1982. – Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. – 1905–1921. – С. 327–347.

Впервые: «Знамя», 1921. – № 7–8. Понятие «крушение гуманизма» впервые было выдвинуто Блоком в докладе «Гейне в России» (*Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1982. – Т. 6. – С. 126), прочитанном 25 марта 1919 г. в изд-ве «Всемирная литература».

² *Мандельштам О.Э.* Утро акмеизма // *Мандельштам О.Э.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста С.А. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 2. – С. 141.

Впервые: «Сирена». – Воронеж, 1919. – № 4–5, 30 янв. – С. 69–74. Перепеч. в кн.: Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю). Сб. материалов. – М., 1928. – С. 45–50.

Полемизируя с программными выступлениями символистов и футуристов 1912–1913 гг., Мандельштам предложил «Утро акмеизма» как манифест акмеистов. Но статья была отвергнута Н. Гумилёвым и С. Городецким, манифесты которых – «Наследие символизма и акмеизм» и «Некоторые течения в современной русской поэзии» – помещены в журн. («Аполлон», 1913. – № 1. – С. 42–50).

³ *Ходасевич В.Ф.* О Тютчеве // *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 235.

⁴ Там же. – С. 233–237.

⁵ *Баратынский Е.А.* Недоносок (1835).

Стихотворение служит примером изначального, фатального трагизма человека. Недоносок – странное, фантастическое, гротескное существо, придуманное Баратынским для сравнения с положением человека во Вселенной. Если поэты либо возвеличивали человека, либо изображали тварью, то у Баратынского Недоносок является на свет заранее обреченным – он мертворожденный. Недоносок – своеобразная метафора человека, который, не в силах жить на земле, устремляется к небесам, но никогда не достигает заветного рая.

Трагедия неизбежна: Недоносок, помещенный на землю и лишенный бытия, умирает, потому что он стал смертным («Роковая скоротечность!»), но и вечность без существа, наделенного пусть даже слабым сознанием, стала еще более «бессмыслен-

ной» и ненужной. История русской литературы XIX века. Часть 1: 1795–1830 годы. – М.: Изд-во Ин-та массовых коммуникаций, 1997. – 108 с.

⁶ *Баратынский Е.А.* На посев леса (1842). Как отмечает Г. Горчаков, голос Души – голос Поэзии – всегда таинственен. Не каждому дано его услышать. Лишь тому, в ком волнуется то же вдохновение. Почему «скорбей»? Потому что поэзия, по сути, это всегда поэзия воспоминаний. Действование поэта – это созерцание, наблюдение, сопоставление: сравнение того, что есть, с тем, что было или могло быть, – т.е. воспоминание. Итог наблюдений у Баратынского не радостен: «И, наблюдая, воскорбил...»

По мысли Достоевского, великому сердцу в удел всегда достается великая скорбь. (Генрих Горчаков. Тайны поэзии. – Режим доступа: www.gorchakov.org/aitmatov.html)

⁷ *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт, 1924. «...Блок, пишет К. Чуковский, несмотря на все свои мрачные темы, всегда был поэтом радости. В глубине глубин его поэзия есть именно радость – о жизни, о мире, о людях. Не верьте поэтам, когда они говорят, что они в пустоте: мир не может быть пуст для поэта. Поэт всегда говорит миру да, даже когда говорит ему нет. Творчество всегда есть приятие мира, в творчестве победа над иронией и смертью. Развенчивая жизнь, Блок все больше становился художником, т.е. воспевателем жизни, и каждой строкой говорил:

Но трижды прекрасна жизнь.

И самая красота его творческой личности свидетельствовала, что жизнь прекрасна. Уже то, что, развенчивая любовь, он создал о развенчанной столько стихов, снова увенчало ее...

Оттого-то он так мучительно чувствовал мрак, что, в сущности, был светел и радостен...». *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт: введение в поэзию Блока. – Петроград: А.Ф. Маркс, 1924. – 141 с.

⁸ *Мандельштам О.Э.* Утро акмеизма // *Мандельштам О.Э.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста С.А. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 2. – С. 143.

⁹ *Тютчев Ф.И.* Из Микеланджело. Автографы хранятся в ЦГАЛИ. Впервые напечатано в 1868 г. под заглавием «Сонет Микель-Анджело. (Перевод)» и с датой: «1855». Перевод четверостишия Микеланджело «Grato m'è'l Sowno, e più l'essr di sasso...» Четверостишие это представляет собой ответ на стихи Строщи, навеянные знаменитым изваянием Ночи на саркофаге Юлиана Медичи во Флоренции. Восхищенный гениальным творением Микеланджело, Строщи писал, что стоит лишь разбудить Ночь, как она заговорит. Четверостишие Микеланджело, отмечает К.В. Пигарев, было в особенности созвучно переживаниям Тютчева в годы Крымской войны, но поэт и позднее хранил его в памяти. В одном из писем 1870 г., негодую на

правляющие круги России, Тютчев цитирует Микеланджело: «Есть стихи Микеланджело, где говорится следующее о том времени, когда он жил:

Mentre che il danno e la vergogna dura,

Non sentir, non pensar è gran ventura,

что означает по-русски: пока глупцы царствуют и управляют, умные люди должны молчать». (Подлинник по-французски: «Литературное наследство».–1935. – N 19–21. – С. 245).

В художественном отношении перевод четверостишия Микеланджело является одним из лучших переводов Тютчева. (*Тютчев Ф.И.* Лирика. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 407. – Примечание К.В. Пигарева.)

¹⁰ *Есенин С.А.* Черный человек. 14 ноября 1925 // *Есенин Сергей.* Собр. соч.: В 3 т. – М.: Изд-во Правда, 1970. – Т. 2. – С. 288–290.

Замысел этой поэмы возник у Есенина во время его зарубежной поездки 1922–1923 гг. Как вспоминают многие современники, поэт читал им «Черного человека» осенью 1923 г., вскоре после своего возвращения на родину.

Говоря об этой вещи, Есенин не раз упоминал о влиянии на нее пушкинского «Моцарта и Сальери» (Комментарий – ГЛМ).

¹¹ Стихотворение «Накануне годовщины 4 августа 1864 года», более известное как «Ангел мой», написано Тютчевым на годовщину смерти Елены Александровны Денисьевой.

Вот бреду я вдоль большой дороги

В тихом свете гаснущего дня...

Тяжело мне, замирают ноги...

Друг мой милый, видишь ли меня?

Всё темней, темнее над землею –

Улетел последний отблеск дня...

Вот тот мир, где жили мы с тобою,

Ангел мой, ты видишь ли меня?

Завтра день молитвы и печали,

Завтра память рокового дня...

Ангел мой, где б души ни витали,

Ангел мой, ты видишь ли меня?

(*Тютчев Ф.И.* Лирика. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 203).

¹² *Некрасов Н.* Мороз, Красный нос (1863). Посвящается сестре Анне Алексеевне.

¹³ Цветаева М.И. Поэма конца (1924). Эта поэма – вторая «пражская» поэма Цветаевой, посвященная К.Б. Родзевичу. Ей предшествовала «Поэма горы». В названии кроется недосказанность: это может быть конец любви, конец жизни, конец света. «Мотив “конца” является центральным и структурообразующим. “Конец” – это некий предел, а цветаевскую поэтику можно охарактеризовать как “*поэтику предельности*”». – Скрипова О.А. Поэтика предельности в «Поэме конца» Марины Цветаевой. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-predelnosti-v-poeme-kontsa-mariny-tsvetayevoy>

¹⁴ Брюсов В. К портрету М.Ю. Лермонтова (1900). – Режим доступа: www.stihi-rus.ru/1/Bryusov/91.htm

¹⁵ Лермонтов М.Ю. Мцыри (1839). Эта поэма Лермонтова – один из последних классических образцов русской романтической поэзии. – Режим доступа: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/mcyri.txt>

¹⁶ Лермонтов М.Ю. Как часто, пестрою толпою окружен (1840). Впервые – в журнале «Отечественные записки». – СПб., 1840. – Т. 8, № 1, Отд. 3. – С. 140; Сборник «Стихотворения М. Лермонтова». – СПб.: Типография Ильи Глазунова и комп., 1840. – С. 85–88 под заглавием «1-го января» и с датой «1840».

¹⁷ Лермонтов М.Ю. И скучно и грустно (1840). Впервые опубликовано в 1830 г. в «Литературной газете» (20 января). В сборнике 1840 г. «Стихотворения М. Лермонтова» датировано этим же годом. В.Г. Белинский писал об этом стихотворении: «“И скучно и грустно” из всех пьес Лермонтова обратила на себя особенную неприязнь старого поколения. Странные люди! Им все кажется, что поэзия должна выдумывать, а не быть жрицею истины, тешить побрякушками, а не греметь правдою!». (Белинский В.Г. Соч. – СПб., 1903. – Т. 6. – С. 45); (Источник стихотворения: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Издание второе, исправленное и дополненное. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979–1981. – Т. 1: Стихотворения 1828–1841 годов. – С. 426). – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5425084285>

¹⁸ Пушкин А.С. 19 октября («Роняет лес багряный свой убор») (1825).

¹⁹ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. – Режим доступа: https://royallib.com/book/shiller_fridrih/o_naivnoy_i_sentimentalinoy_poezii.html

²⁰ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М.; Л., 1935. – С. 334.

²¹ Тютчев Ф.И. Silentium.

Автограф хранится в ЦГАЛИ. Впервые напечатано в газете: Молва. – 1833. – № 33, 16 марта. – С. 22.

«Silentium» было любимым стихотворением Л.Н. Толстого. «Что за удивительная вещь! – сказал он однажды А.Б. Гольденвейзеру. – Я не знаю лучше стихотворения. (Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. – М., 1922. – Т. 2. – С. 303.)

Silentium

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пусть в душевной глубине
Встанут и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи.
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, –
Питайся ими – и молчи.
Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!..

В принадлежавшем Л.Н. Толстому сборнике стихотворений Тютчева оно отмечено буквой «Г» (Глубина).

(Тютчев Ф.И. Лирика. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 46).

²² Мандельштам О.Э. Silentium // Аполлон.–1910. – № 9. – С. 7. Авториз. машинопись, без загл. и с датой «1910», – везде с разночтением в ст. 8: «В мутно-лазорево́м сосуде». Авторская поправка 1935 г. – «В черно-лазорево́м сосуде». Стихотворение тесно связано с «Silentium» Ф.И. Тютчева и «Art poétique» П. Верлена.

²³ Мандельштам О.Э. Куда мне деться в этом январе? (1937). (Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста С.А. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 1. – С. 236–237.)

²⁴ Лермонтов М.Ю. Они любили друг друга так долго и нежно (1841). Примечание к стихотворению:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt'es dem andern gestehn.
Heine¹

Впервые стихотворение Лермонтова опубликовано в 1843 г. в «Отечественных записках» (т. 31, № 12, отд. I – С. 317). Это вольный перевод стихотворения Генриха Гейне «Sie liebten sich beide» из «Книги песен». Первые строки этого стихотворения взяты в качестве эпиграфа. (Источник стихотворения: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. / АН СССР Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Издание второе, исправленное и дополненное. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1979–1981. – Т. 1: Стихотворения 1828–1841 годов. – С. 481.)

²⁵ *Пастернак Б.* Охранная грамота (1935) // *Пастернак Б.* Избранное. – М.: Худ. лит., 1985. – С. 136–223.

²⁶ *Маяковский В.В.* Облако в штанах (1915). Поэт представляет себя выразителем народной боли, предтечей революции и жертвой («распял себя на кресте»). Причем жертва в романтическом ореоле, напоминающем горьковского Данко. – Режим доступа: www.stihi-rus.ru/1/Mayakovskiy/30.htm

²⁷ *Маяковский В.* Человек. (1916–1917). «В поэме “Человек”, звучащей гимном человеку-творцу с его сердцем, способным творить чудеса, любовь предстает в образах, выражающих лишь страдание:

Гремят на мне
наручники,
любви тысячелетия...
И только боль моя
острей –
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

В стихах, обращенных к любимой, столько страсти, нежности и вместе с тем сомнения, протест, отчаяние и даже отрицание любви:

Любовь!
Только в моем
воспаленном
мозгу была ты!
Глупой комедии остановите ход!

¹ Они любили друг друга, но ни один не желал признаться в этом другому. – Гейне (нем.).

Смотрите –
срываю игрушки латы

я,
величайший Дон Кихот!

Воронцов В., Колосков А. Любовь Поэта // Огонек. – М., 1968. – № 16. – С. 9–13.

²⁸ *Маяковский В.* Себе, любимому, посвящает эти строки автор (1916).

Мотив трагического одиночества проходит через все творчество Маяковского.

²⁹ *Маяковский В.* Про это (1923).

Поэма «Про это» – последний страстный выплеск любовной лирики Маяковского в начале 20-х годов. После написания этой поэмы начался перелом в отношении Маяковского к традициям, к классическому наследию. Поэма как бы сама собой опровергла безличный коллективизм левых, безличное «мы», поглощавшее лирическое «я». – Режим доступа: www.staroeradio.ru/audio/8445

³⁰ *Блок А.* «О, весна без конца и без краю» (1907). Входит в цикл «Заключение огнем и мраком»; имеет символическое значение, которое знаменовало наступление нового периода в истории России. Написано под влиянием лермонтовской «Благодарности», где подводится итог отношений поэта с «не принявшим» его миром. Сходство стихотворений только в самом «ключе» противоречивого изображения, различие – в их смысле: у Лермонтова это «благодарность» не за радости жизни, а за страдания, у Блока – оптимистическое восприятие жизни, мира, несмотря на его противоречивость и даже гибельность. – Режим доступа: www.stihi-rus.ru/1/Blok/96.htm

³¹ *Блок А.* Девушка пела в церковном хоре (1905) // *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1980. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1898–1906. – С. 365.

³² *Блок А.* Стихи о Прекрасной Даме (1901–1902). (129 стихотворений). – Режим доступа: www.stihi-rus.ru/1/Blok/156.htm

³³ *Блок А.* На поле Куликовом (1908).

Обращаясь к прошлому, но подразумевая будущее, Блок сравнивает Россию со степной кобылицей, которая несется вперед навстречу закату в крови, и остановить ее не под силу уже никому. Он уповает на то, что как и во время Куликовской битвы, его родину спасут высшие силы.

Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1980. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – С. 84–88.

³⁴ *Блок А.* Грешить бесстыдно, беспробудно... (26 августа 1914).

Стихотворение входит в цикл «О Родине». В стихотворении дан символический образ пьяной России. Беспробудное пьянство убивает все живое и прекрасное, что есть в человеке. В последних строчках стихотворения звучит надежда, что на смену

старой России идет новая, светлая, возрождающаяся. — Режим доступа: <https://ostihe.ru/analiz-stihotvoreniya/bloka/greshit-besstyдно>

³⁵ Блок А. Двенадцать (1918).

В этой поэме отразилась позиция автора по отношению к Октябрьской революции 1917 г. (Блок А. Собр. соч.: В 6 т. — Л.: Худ. лит., 1980. — Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. — С. 313–324).

³⁶ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт: Введение в поэзию Блока. — Петроград: А.Ф. Маркс, 1924. — 141 с.

С.Я. Левит

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

М. Анри

Я ЕСМЬ ИСТИНА. К ФИЛОСОФИИ ХРИСТИАНСТВА¹

Аннотация. Мишель Анри – французский философ и писатель, автор многочисленных философских работ, создатель «феноменологии жизни» – особого направления в рамках феноменологической философии. В книге «Я есмь истина. К философии христианства» (1996) стремится понять ту форму истины, которая описывает сферу христианства.

Ключевые слова: христианство; история; смысл; истина христианства; истина истории; истина мира.

Abstract. Michel Henri is a French philosopher and writer, the author of numerous philosophical works, the creator of the «phenomenology of life» – a special area in the framework of phenomenological philosophy. In the book «*C'est moi la Verite. Pour une philosophie du christianisme*» (1996) he tries to comprehend the form of truth, that describes the sphere of Christianity.

Keywords: Christianity; history; meaning; the truth of Christianity; the truth of history; the truth of the world.

¹Henry Michel. *C'est moi la Vérité. Pour une philosophie du christianisme.* – Paris: Éditions du Seuil, 1996. – P. 7–19.

Введение
Что мы называем «христианством»?

Наша задача – не в том, чтобы задаваться вопросом, «истинно» христианство или «ложно»: например, утвердить первую из этих гипотез. Скорее здесь речь пойдет о *том, что христианство рассматривает как истину*: о том роде истины, который оно предлагает людям, который силится сообщить им не как теоретическую и безразличную истину, но как истину сущностную, обладающую по отношению к ним некоей таинственной близостью – вплоть до того, что она одна способна обеспечить их спасение. Именно эту форму истины, которая описывает область христианства, среду, в которой оно движется, воздух, которым оно дышит (если можно так выразиться), – именно ее мы попытаемся понять. Ибо есть много видов истины, много способов быть истинным или ложным. И может иметься также много способов уклониться от понятия истины, которое доминирует в современном мышлении и само по себе или через свои множественные импликации определяет мир, в котором мы живем. Прежде чем мы постараемся систематически прояснить понятие истины, чтобы опознать ту неслыханную и безумную истину, которая присуща христианству, – истину, абсолютно противоположную всему, что мы наивно принимаем сегодня за прототип любой мыслимой истины, – встает одна предварительная проблема. Речь идет об определении, пусть временном, того, что будет допрашиваться о природе выраженной в нем истины, а именно: что мы называем «христианством»?

Высказанное в совокупности текстов, обозначенных именем Нового Завета: вот то, что понимают под христианством, – и, казалось бы, с полным правом. В самом деле, где бы мы могли найти «содержание» христианства, чтобы поразмыслить над тем, что оно считает истиной, если не в корпусе, образованном Евангелиями, Деяниями апостолов, их посланиями – Павла, Иакова, Петра, Иоанна и Иуды, – и, наконец, Откровением, приписанным тому же Иоанну? Не на основании ли этого корпуса была разработана та совокупность догматов, которые определяют христианство? Разве познание христианства – а значит, и любая рефлексия относительно его возможной «истины» – не достигается через познание этих текстов? Создается впечатление,

что только их скрупулезный анализ способен привести к постижению того, что поистине есть христианство и каково его существенное ядро.

Подступ к христианству со стороны корпуса текстов, где сосредоточено его содержание, являет в себе две особенности. Первая особенность: такой подход подразумевает бесконечное число исследований, относящихся к самим этим текстам и к тому, что можно назвать в общем виде их подлинностью. Каким временем они датируются, и, в частности, каким временем датируются те из них, что будут признаны каноническими и послужат основой догматики? Кем они были составлены? Очевидцами странных событий, о которых они повествуют и которые сосредоточены вокруг существования Христа? Или жившими позднее – людьми, которые в лучшем случае слышали рассказы свидетелей? Или гораздо позднее, когда из разрозненных элементов, заимствованных из сомнительной устной традиции и восходящих к разнородным источникам, был создан объект подлинной реконструкции, некий сплав, некое изобретение? Вплоть до того, что сама идея первоначального образца становится спорной, и, стоя перед этими составленными из фрагментов или просто выдуманными текстами, т.е., в итоге, в гораздо большей степени перед продуктом коллективного воображения, чем повествованием о действительно произошедших событиях, мы стоим не перед священным памятником деяниям и основополагающим речениям Христа, а перед обычной мифологией?

Относительно этих текстов встает, по правде говоря, также множество других вопросов. На каком языке они были написаны? На греческом, согласно последней интерпретации, или на еврейском? А может быть, на каком-то из местных наречий? Ведь язык – не просто средство коммуникации, никак не связанное с тем, что оно призвано сообщить: будучи облечен множественными значениями, не сводимыми к значениям собственно разговорной речи, язык несет в себе практические и когнитивные схемы, определяющие культуру. Если это греческий язык, то вся греческая мысль – мысль не только греков, но мысль, царившая в западном мире в целом, – тяготеет над христианством с самого его начала. Толкования Платона и Аристотеля, которые от Отцов Церкви и до мыслителей Средневековья будут определять христианскую теологию, опираются на это начало. Если первые редакции текстов возникли на арамейском или еврейском – и, значит, бесследно исчезли, – то неоспоримая связь Нового Завета с Ветхим, не

отрицаемая никем, становится еще более значимой. Притязание Павла на непосредственное приобщение к христианству если не в обход иудаизма, то, по крайней мере, в обход его практик и закона – короче говоря, его притязание быть Апостолом язычников, необрезанных, – оказывается спорным. Если оригинальные тексты были на еврейском, то соотнесенность с Ветхим Заветом не ограничивается исторической связью: она пронизывает Новый Завет как таковой, вплоть до того, что он не только не отсекается от Ветхого Завета, как это будет в ереси Маркиона, но, напротив, рискует предстать как один из вариантов иудейского текста среди прочих. Эти тексты, как хорошо известно, породили множество комментариев, а те – комментарии комментариев, и христианство оказалось бы лишь одним из них, а его герои – просто воспроизведением персонажей, уже сыгравших свою роль на сцене Ветхого Завета, т.е. реализацией религиозно-метафизических сущностей, развитие и формы воплощения которых могут быть прослежены в научном исследовании.

Вторая особенность подступа к христианству со стороны корпуса названных текстов – в том, что он не просто приводит к бесконечным исследованиям. Кто хотел бы спросить Евангелие о спасении своей души, тот должен был бы не просто, по ироничному замечанию Кьеркегора, дожидаться появления последней книги по данному вопросу; ему пришлось бы к тому же, отложив все дела, окунуться во все те исследования, изучение которых прервет, несомненно, только смерть, причем задолго до того, как он сумеет извлечь из них, из стольких знаний и толкований, хотя бы первое слово ответа на единственный вопрос, который для него важен. И произойдет это потому, что *истина христианства* – то, от чего зависит ответ, – *не имеет никакого отношения к той истине, которая открывается в анализе текстов или в их историческом изучении.*

Начнем с истории. С исторической точки зрения критика текстов, лежащих в основании христианства, двойственна. С одной стороны, речь идет о критике событий, о которых повествуется в этих текстах; с другой стороны, об исторической критике самих текстов. Для первой история располагает критерием, каковым служит ее понятие истины. Событие исторически истинно, если оно явилось в истории в качестве зримого и объективного феномена. Зримость феномена, тот факт, что, будучи зримым, оно смогло быть зафиксировано свидетелями: вот

основание его объективности. Или, если угодно, «объективность» в области объективной исторической науки означает последовательность двух вещей: то, что феномен, событие, был явлен; и то, что, будучи явленным и будучи в действительности или в возможности опознанным многими и через многое, он становится «истинным» – той истиной, которую признает наука и которая именуется в точном смысле объективностью.

Оставим в стороне особый случай, затруднительный для истории и для ее понятия истины. Предположим, что некое событие действительно произошло в форме зримого феномена в мире, но его никто не заметил и не упомянул – ни устно, ни письменно. Такое событие будет соответствовать понятию истины, принятому в истории, а также – более радикально – ее онтологическому понятию реальности, а именно: оно стало зримым и, таким образом, явилось в мире в качестве объективного феномена. Однако такое событие ускользнуло бы тем не менее от истины истории: оно явилось, но его никто не видел. Или те, кто его видел, исчезли бесследно. Так вот, большая часть событий – *во всяком случае, тех, что затрагивают конкретного индивида или ограниченную группу индивидов, – принадлежит к этому типу: они все ускользают от истины истории.* Здесь ставятся под вопрос не события и не индивиды: эти индивиды существовали на земле, они жили. Под вопрос здесь ставится понятие истины в истории, его неспособность объять реальность – реальность этих индивидов и всего, что с ними связано.

Теперь предположим, что реальность как целое конституирована индивидами. Тогда окажется, что реальность как целое ускользает от истории, причем ускользает из-за принятого в ней понятия истины, а в более радикальном смысле – из-за онтологического определения реальности, которое в нем предполагается. Именно потому, что от вещи, в данном случае от индивида, требуется, чтобы она явила себя или была явлена в мире, дабы ее засвидетельствованное таким образом существование стало «объективным» феноменом, историческим фактом, – именно поэтому индивид, почти все индивиды, жившие на земле с незапамятных времен и не отвечающие этому условию, ускользают от исторической истины и от притязаний истории на утверждение объективных и в этом смысле исторически истинных фактов.

Вот почему перед лицом общего исчезновения того, что она считает реальностью, а именно: исчезновения истории людей, поскольку она есть не что иное, как история неопределенного множества индивидов, и ничем другим быть не может, – точнее говоря, перед лицом того факта, что это множество ускользает от понятия истины, в котором она претендует его постигнуть, – история вынуждена выполнить поворот кругом. Подобно любому знанию, столкнувшемуся с непреодолимым препятствием, она меняет предмет. Индивиды ускользают от ее хватки, и поэтому она обращается к документам. Именно так из истории людей она становится историей текстов. Именно так, в перспективе истории и ее понятия истины как явления в мире, корпус текстов, образующих Новый Завет, внезапно обретает решающее значение и *становится единственным способом доступа к тому, о чем идет речь в этих текстах: к Христу и к Богу.*

Подмена исторического анализа анализом текстов, или, вернее, та форма, которую принимает отныне исторический анализ, вынужденный ограничиваться анализом текстов, ставит нас перед апорией. Так как исторический подход не способен уловить существование конкретных живых индивидов в их скоротечном и ныне исчезнувшем явлении, ему приходится полагаться на существование текстов. Но любой анализ текстов принципиально раздваивается. Он рассматривает не только текст в нем самом, в его внутренней структуре (которая к тому же служит объектом других видов анализа и множественных теоретизаций). Отнесенность этого текста к реальности – например, к некоему положению дел, внеположному самому тексту: вот то, что образует его истину, – во всяком случае, в глазах истории. С одной стороны, история считает сам этот текст историческим фактом, помещая его в поле явления, т.е. в мир как универсальную среду человеческих событий, которые она изучает. Это место определяется датировкой текста, его зависимостью от социального, экономического, идеологического, религиозного контекстов. С другой стороны, будучи помещен в это поле, которое со всех сторон шире него, текст значим лишь через свое отношение к нему. Установить истинность текста, дату его создания, подлинность рукописей, изначальный язык, на котором они были написаны, означает в таком подходе установить истинность событий, о которых они свидетельствуют. Подлинность первоначальных христианских текстов, вычленение и анализ первых редакций: вот то,

что, в такой позиции, делает более достоверным их содержание – эту совокупность необычайных событий, сконцентрированных вокруг личности Христа и его исторического существования. Отсюда, например, стремление христианского анализа отнести составление оригиналов к дате, максимально приближенной к предполагаемой эпохе совершения описываемых событий, и доверие к документам, которое отражается на доверии к фактам. Отсюда же – обратное стремление скептической критики оспорить эту близость, дискредитировать тексты, а через них историю, о которой они повествуют, историю Христа: скажем, свести само христианство к исторической истине определенного числа объективных фактов, – но таких фактов, которые трудно или невозможно установить объективно.

Позволяет ли истина христианства свести себя к истине истории? Имеет ли смысл вообще рассматривать христианство с исторической точки зрения? Представим себе, что требования, критерии, методы, через которые определяет себя историческая истина, полностью соблюдены – во всяком случае, настолько, насколько это возможно, когда речь идет об истине такого рода. Допустим, что оригиналы Евангелий доступны, их авторы известны, что они, современники рассказываемых фактов, были надежными свидетелями и что свидетельства, собранные в условиях, наилучшим образом гарантирующих достоверность, совпадают, и т.д. Была бы этим хоть в малейшей степени установлена истина христианства?

Никоим образом. Ибо истина христианства – не в том, что некий Иисус бродил от селения к селению, увлекая за собой толпы, восхищая их своими наставлениями и чудесами, объединяя вокруг себя все более многочисленных последователей, пока не был подвергнут аресту священниками и распят на Голгофе. Истина христианства и не в том, что вышеназванный Иисус притязал быть Мессией, Сыном Божиим и даже самим Богом: утверждение скорее кощунственное, которое и стало причиной его ареста и казни. Истина христианства в том, что Он, назвавший себя Мессией, действительно был Мессией, Христом, Сыном Божиим, рожденным прежде Авраама и прежде всех веков, что Он нес в себе Жизнь вечную, которую сообщал кому хотел, делая бывшее не бывшим или возвращая умершее к жизни. Историческое существование Христа и необычайные заявления, которые он непрерывно делал о самом себе, вполне могли бы получить подтвер-

ждение в соответствии со строгими историческими критериями, но эти заявления могли оказаться всего лишь экзальтированным бредом безумца. Это подтверждается тем, что многие из видевших и слышавших его не уверовали в него.

Предположим, напротив, что составление канонических текстов отстоит от событий настолько далеко, насколько это допускает скептическая критика: что канонические Евангелия датируются IV в. (по правде говоря, гипотеза неправдоподобная), что их содержание подозрительно вплоть до того, что историческое существование Христа становится тем, что оно есть в действительности: *столь же сомнительным, что и существование любого из миллиардов людей, населявших Землю с момента возникновения человеческого рода на ее поверхности*. В этом случае идентичность Христа, его тождество с Жизнью вечной, если оно истинно, не было бы менее истинным, несмотря на провал в истории, на этот туман, в котором тонет в мире зримого все то, что, как считается, в нем было явлено. Подтверждение тому – множество тех, кто, не видев и не слышав Христа, уверовал и верит в него.

Неспособность исторической истины свидетельствовать за или против истины христианства, в данном случае – божественности Христа, еще больше, чем неспособность к этому самих текстов. Сколь бы большим авторитетом ни были они окружены, или, лучше сказать, сколько бы священный характер ни придавался им верующими, они, несмотря ни на что, остаются всего лишь текстами. Их содержание разворачивается в Евангелиях в двух разных регистрах: с одной стороны, в них повествуется о совокупности мирских событий: о странствиях Христа, его встречах, призвании учеников, чудесных исцелениях и т.д. С другой стороны, это повествование размечено кавычками, прерывающими простую последовательность фактов и разрывающими ее. Тогда – говорит сам Христос, тогда – мы слышим Слово самого Бога, и слышим потому, что Христос определил себя как Слово Божие: как Его Слово. Другие места, не очерченные кавычками, передают в косвенной речи слова Христа: эти длинные и трудные пассажи, в которых, как в Евангелии Иоанна, Христос объясняет самого себя, вновь и вновь обращаясь к собственной идентичности, к своему двойственному и уникальному отношению: с Богом – с одной стороны, и с людьми – с другой.

Итак, несмотря на необычайную природу слов Христа, или, лучше сказать, на их ошеломляющую силу, эти слова, как, впрочем, и его самые удивительные дела, суть речения. В тексте Евангелий они – всего лишь фрагменты этого текста: знаки или значения, выраженные в словах; моменты и части речи, устной речи. Они могут лишь добавлять один смысл к другому, никогда не пересекая ту пропасть, которая отделяет любую означающую истину от означаемой ею реальности. Именно таков статус любого текста, не исключая текста Евангелия: он двойствен. С одной стороны, текст состоит из слов и значений и как таковой может рассматриваться в различных философских подходах. С другой стороны, он обладает референцией, т.е. *так соотносится с иной реальностью, нежели сам текст, что эта реальность, на которую текст направлен, никогда им не полагается*. Тот, кто говорит: «У меня в кармане десять франков», не становится от этого их обладателем. И точно так же тот, кто говорит: «Я есмь Мессия», не становится Сыном Божиим в результате этой речи, коль скоро это человеческая речь, составленная из слов и значений, каковым и является текст Писания.

Текст признается в своей неспособности самостоятельно полагать возвещаемую им реальность, подставляется под нож критики, требуя бесконечных верификаций, отнюдь не только под взглядом истории. В истории неспособность письменного документа полагать реальность события, о котором он свидетельствует, воспроизводит неспособность самого события полагать себя в бытии. Эта двойная неспособность очерчивает круг, где любая историческая или текстуальная истина разрушает сама себя. Исчезновение единичных существований в поглощающей их ночи времени преодолимо лишь в анналах истории. Но анналы истинны лишь в том случае, если эти существования действительно существовали. Чудесные деяния и свершения Христа, его спутники, эти таинственные женщины, ему служившие, – все они нам известны только по тексту Писания. Но Писание не будет истинным, если эти деяния и свершения, при всей их чудесности, не были реально произведены.

Примечательно, что эта критика речи сформулирована в самом Новом Завете. В нем непрестанно дискредитируется универсум слов и речей, причем не в зависимости от обстоятельств и перипетий повествования, а по принципиальным мотивам: потому что речь, текст, ос-

тавляет подлинную реальность вне себя, оказываясь по отношению к ней абсолютно беспомощным, идет ли дело о том, чтобы эту реальность утвердить, изменить или разрушить. Такому бессилию, внутренне свойственному речи, радикально противостоит то, что, на взгляд христианства, единственно важно и существенно для него, а именно сила: «Ибо Царство Божие не в слове, а в силе» (1 Кор 4, 20). О том, до какой степени эта сила превосходит ту силу, о которой мы имеем представление и опытом которой обладаем в нашем собственном теле; о том, что эта сила в своем превосходстве принадлежит только Богу, не устает напоминать Апостол: «...дабы вы познали... как безмерно величие могущества Его в нас». Необычайное величие этого могущества подтверждается в немыслимом Действии, вокруг которого организуется Новый Завет, – в действии «державной силы Его, которою Он воздействовал во Христе, воскресив Его из мертвых» (Еф 1, 17–20).

Бессилие речи полагать иную реальность, нежели ее собственная, не обезоруживает речь до конца. У нее остается одна сила: высказывать эту реальность, когда она не существует; утверждать нечто, чем бы оно ни было, когда его уже нет; лгать. Ложь – не одна из возможностей речи наряду с другой, ей противоположной, – высказывать истину, например. Возможность лжи укоренена в речи и внутренне свойственна ей как сама ее сущность. Пока имеется только речь, она может быть только ложью. Отсюда – ярость Христа против профессионалов речи, тех, чье ремесло заключается в бесконечных критике и анализе текстов, – против книжников и фарисеев: «Порождения ехиднины!.. Лицемеры!.. Лжецы!» (Мф 23, 1–36). Бессилию речи сопутствуют все пороки, связанные с бессилием как таковым: ложь, лицемерие, сокрытие истины, бесчестность, извращение ценностей, фальсификация реальности всеми способами, и в том числе радикальнейшим из способов – сведением реальности к речи и – в завершение этого предельного смещения – их отождествлением.

Речь стала вселенским злом, и нужно понять, почему. Любое слово характеризуется его различием с вещью, тем фактом, что, будучи взято в самом себе, в своей собственной реальности, оно не содержит в себе ничего от реальности вещи, ни одного из ее свойств. Это различие с вещью объясняет его безразличие к ней. Так как в слове нет ничего, что было бы тождественно или подобно содержанию вещи, и так

как его отношение к ней имеет характер внешний, случайный и немотивированный, оно может быть связано с любой вещью, чем бы она ни была. Можно назвать одним именем две разные вещи или, наоборот, приписать несколько имен одной и той же вещи. Но именно потому, что само по себе слово не содержит ничего от реальности, игнорирует любую реальность, оно может также притягивать ее к себе, отождествляться с ней, определять ее таким образом, чтобы все, что оно высказывает, становилось реальностью. Оно претендует на значимость для реальности. Порожденная собственным бессилием речи, ее сила враз становится устрашающей: она потрясает реальность, вытягивает ее в свой воспаленный бред. Эта воспаленность сжигает все. Текст Послания Иакова так выражает это в своей горячечной лаконичности: «Вот, мы влагаем удила в рот коням, чтобы они повиновались нам, и управляем всем телом их. Вот, и корабли, как ни велики они и как ни сильными ветрами носятся, небольшим рулем направляются, куда хочет кормчий... Посмотри, небольшой огонь как много вещества зажигает! *И язык – огонь, прикраса неправды...* Им благословляем Бога и Отца, и им проклинаям человек, сотворенных по подобию Божию. Из тех же уст исходит благословение и проклятие»¹.

Если речь благословляет и проклинаят по очереди Тожественное, Господа и его образ, Бога и его сынов; если она не имеет силы проникнуть внутрь того, что притязает высказать, и в хвале и хуле равно не может не лгать; если, стало быть, она сама по себе вообще не способна открыть доступ к реальности, к той реальности, о которой здесь идет речь, а именно к истине христианства, то не должно ли отношение речи к этой истине быть перевернуто? *Не корпус текстов Нового Завета может открыть нам доступ к Истине – к той абсолютной Истине, о которой он говорит, но, напротив, это она, и только она, может открыть нам доступ к самой себе и одновременно к тексту, позволить нам понять текст, где она хранится, узнать ее в нем.*

Вот это – одно из самых существенных утверждений христианства: его Истина может быть засвидетельствована только ею самой. Только она может быть свидетельством о самой себе – явить саму себя, сама от себя и сама через себя. Та Истина, которая одна обладает силой явить саму себя, есть истина Бога. Бог сам являет себя – или являет Христос, поскольку он есть Бог. В более радикальном смысле

¹Иак 3, 3. Курсив мой. – М. А.

Божественная сущность состоит в самом Откровении как само-откровении, как откровении от себя, в себе, исходя из себя. Только тот, кому дано откровение, может войти в него, в абсолютную истину. Только тот, кто вошел в эту абсолютную истину, озарен ею, – только он внимает реченному в Евангелии, а это не что иное, как абсолютная Истина, которая, открываясь самой себе, открывает себя ему. Именно то, что абсолютная Истина, открываясь самой себе, открывает себя также тому, кому дано ей внять, – именно это и делает внимающего сыном этой истины, Сыном Божиим, согласно тезису, который, как будет показано, является конститутивным для сущностного содержания христианства. Но никакому тексту не дано явить или расслышать истину этого последнего утверждения.

Итак, речь не может предоставить нам доступа ни к реальности, ни к истине – на данный момент мы их все еще разделяем. Речь считается средством общения по преимуществу, а именно средством, способным сообщать и передавать истину. Но это величайшая иллюзия, коль скоро единственная истина, которую она может передать, есть истина уже существующая, уже явленная, явленная для нее самой ею самой, независимо от речи и прежде нее. Эта немощь, противоречащая и ничтожащая ту цель, через которую принято определять сущность речи, объясняется не только тем кардинально важным фактом, что речь в самой себе и через себя еще не производит в нас открытости навстречу реальности, что она в самой себе не создает истины. Более радикальная рефлексия, ждущая нас впереди, покажет, что речь есть в собственном смысле отрицание этой реальности, любой мыслимой реальности – за исключением той бледной реальности, которая принадлежит ей как системе значений и которая оборачивается принципиальной ирреальностью. Эта принципиальная ирреальность и будет истиной речи.

Немощь истории ничуть не меньше. Она выходит на свет, как только мы перестаем определять эту дисциплину, исходя из ее ограничительного понятия, как это делают специалисты, и спрашиваем себя об условии ее возможности, о горизонте зримости, где становятся видимыми все события, и прежде всего человеческие события, исторические факты, которые история сделает темой своих изысканий. Этот горизонт зримости есть не что иное, как горизонт мира; и он же, как мы увидим, есть горизонт времени. Горизонт зримости мира как

горизонт времени представляет собой истину истории: такую истину, что все являемое в ней также непрестанно исчезает. Скажем так: в ней каждый из миллиардов людей, населявших землю с доисторических эпох, исчез навсегда, растаял, растворился в ее тумане.

Но истина, обозначенная здесь как истина истории и условие ее возможности, есть также истина речи. Ибо, как было показано, речь возможна, только если она дает увидеть то, о чем говорит, и то, что в ней высказывается. Но это «дать-увидеть», в коем всякая речь, и речь Евангелия в том числе, являет то, что она высказывает и о чем высказывает, возможна, в свою очередь, только в горизонте зримости, который есть мир, время и истина истории.

Истина истории и истина речи тождественны. Когда история ищет исчезнувшие человеческие события в документах, где, как считается, они сохраняются, она ссылается на свою собственную истину, которая есть также истина речи. Документы столь же мимолетны и преходящи, что и факты, о которых они повествуют. Но почему эти две истины, не довольствуясь исчезновением того, что должно было бы стать их объектом, позволяют равным образом ускользнуть также истине Евангелия, не имея возможности сказать о ней ни слова? Вот то, что важно понять. Истина истории, истина речи, истина христианства — три формы истины; но почему третья из них властна сделать первые две ничтожными? Здесь нужно расслышать вопрос, который Пилат задал Христу перед взвинченной священниками толпой черни: «Что есть истина?» (Ин 18, 38).

1. Истина мира

Есть много видов истины. «Небо потемнело, собирается дождь» — одна истина. «В круге все радиусы равны» — другая. Эти две истины различаются тем, что первая контингентна: небо могло быть и голубым, — а вторая необходима: невозможно, чтобы в круге радиусы не были равны. Контингентные истины философы называют также апостериорными: именно опыт должен научить меня тому, что небо потемнело, потому что оно могло бы с равным успехом просветлеть. Необходимые истины они называют априорными, ибо равенство радиусов подразумевается в самом законе построения круга, а значит, прежде любого действительного построения конкретного круга. Но, не-

смотря на различие, разделяющее истины контингентные и рациональные, мы называем «истинами» те и другие. Что же в них есть такого, что равно есть «истина»?

Истинно то, что являет себя. Именно потому, что небо выглядит угрожающе, мы можем сказать: «Небо угрожающе». Истина высказывания отсылает к предшествующей истине состояния вещей: к явлению потемневшего неба. Именно это явление как таковое, факт явления, есть то, что конституирует «истину». Если бы по примеру логиков мы захотели изолировать пропозицию от состояния вещей, к которому она естественно отсылает, и рассмотреть пропозицию «небо угрожающе» в ней самой, не подходя к окну, чтобы удостовериться, так ли это, то сведенная к себе самой пропозиция, заключенная в кавычки, все еще являла бы себя нам, и это явление – на сей раз явление пропозиции, не неба, – сообщало бы ей ее собственную истину, делая и ее тоже феноменом: чем-то, что явлено и потому истинно. Только что сказанное о «контингентных истинах» – о состоянии неба или выражающей его пропозиции – мы можем точно так же утверждать и о «необходимых истинах» – о состоянии дел в геометрии и о высказываниях, в которых оно сформулировано.

Из этих первых и кратких указаний следует, что *понятие истины раздваивается*, обозначая одновременно то, что является, и сам факт явления. То, что является, – это серое небо или равенство радиусов. Но факт явления не имеет ничего общего с явленным – с серым небом или с геометрическими свойствами; он абсолютно безразличен по отношению к ним. Это подтверждается тем, что точно так же нам могло бы явиться голубое небо, равно как и другие геометрические свойства, другие фигуры; как могла бы явиться ярость истребляющих друг друга народов, красота картины или улыбка младенца. Факт явления так же безразличен к тому, что является, как свет безразличен ко всему, что он освещает, изливаясь, по слову Писания, на праведных и неправедных. Но факт явления только потому безразличен ко всему, что является, что он по природе отличен от всего являемого, чем бы оно ни было: от облаков, геометрических свойств, ярости или улыбки. Факт явления как таковой, взятый в нем самом, есть сущность истины. Поскольку истина состоит в том чистом факте, что она кажет себя, являет, проявляет, открывает, мы можем назвать истину также «казанием», «явлением», «проявлением», «откровением». Именно этими

тремя равнозначными терминами – «явление», «проявление», «откровение» – истина обозначается в Новом Завете столь же точно и столь же часто, что и собственным именем истины.

Если факт явления заключается в собственной сущности истины, т.е. в чистой манифестации, чистом откровении, то все то, что являет себя, будет истинным лишь во вторичном смысле. Только потому, что совершается чистый акт явления, и в нем истина предварительно развертывает свою сущность, все являемое способно казаться: небо кажется, и геометрические фигуры, и ярость народов, и картина, и улыбка младенца. Именно таким образом любая истина вещей – «сущих», как говорили греки, – любая онтическая истина отсылает к чистой феноменологической истине, которая ею предполагается, к чистому акту явления себя как таковому, взятому в нем самом.

Если всякая истина вещей – а значит, также рукописей Нового Завета или событий, о коих он повествует, – отсылает к предшествующей истине, к абсолютной феноменологической истине, состоящей в чистом акте казания себя, который подразумевается во всем, что себя кажется, то чрезвычайно важно выяснить, в чем заключается этот акт казания себя, какова природа изначальной истины, предполагаемой любой частной истиной. Этот фундаментальный вопрос был впервые прямо поставлен в современной философии, а именно в феноменологии Гуссерля. Но так как феноменологическая истина предшествует всему истинному и определяет его, какова бы ни была конкретная природа истинного в каждом случае: облака, круги, рукописи, исторические события, – вопрос об истине в этом радикальном смысле должен был возникать и действительно решаться, пусть даже имплицитным образом, с самого начала философии. А может быть, еще до рождения философии в собственном значении: решаться здравым смыслом и его самым непосредственным языком.

В Греции вещи называются «феноменами». «Феномен», *phainomenon*, – от глагола *phainesthai*, который несет в себе корень *pha-*, *phôs-*, обозначающий свет. *Phainesthai* означает казаться, выходя на свет. Следовательно, «феномен» означает: то, что кажется себя на свету, выходит на свет¹. Свет, на который выходят вещи, чтобы казаться в качестве феноменов, есть свет мира. Мир – не совокупность вещей, сущих, а горизонт света, где вещи кажут себя в качестве феноменов.

¹ Ниже см.: Heidegger M. Sein und Zeit. – Halle: Niemeyer, 1941. – S. 29.

Следовательно, мир означает не истинное, а саму истину. Феномены мира суть вещи постольку, поскольку они кажут себя в мире: он есть их собственное «казание», их явление, их проявление, их откровение. В греческой интерпретации вещей, «сущих», как «феноменов» уже скрыто присутствует интуиция, которая будет подхвачена современной феноменологией и послужит для нее основополагающим принципом, а именно: та идея, что сущее (облако, круг и т.д.) «есть» лишь постольку, поскольку оно «кажет себя», поскольку оно есть феномен. Стало быть, все сущее – это истинное; так что в итоге бытие всего, что есть, Бытие как таковое, – это истина как таковая, чистый факт казания себя, взятый в нем самом: чистое явление и проявление.

Интерпретация сущего как того, что кажет себя, и, следовательно, интерпретация бытия как истины доминирует в развитии западной мысли. Если взять для примера философию сознания, возникшую в XVII в., то не составит труда признать, что сознание есть не что иное, как акт казания себя, схваченный в нем самом: чистая манифестация, истина. Со своей стороны, вещи редуцированы в этой философии к тому, что являет себя сознанию, к его феноменам. В переходе от античной и средневековой философии бытия к нововременной философии сознания обычно усматривают один из великих переломов в западной мысли. Однако такой переход не меняет ничего в определении вещи как феномена; напротив, он возводит его в абсолют. Феномены сознания суть его репрезентации, его объекты. Отношение сознания к своим объектам позволяет более точно обрисовать природу этой чистой манифестации, каковой является сознание; обрисовать природу истины. Для сознания *пред*-ставлять что-либо означает поставить это перед собой. По-немецки «представлять» звучит как *vor-stellen* = полагать (*stellen*) перед (*vor*). Об-ект означает то, что положено-перед, так что именно факт положенности-перед делает его явным. Само сознание есть не что иное, как эта манифестация, состоящая в факте положенности-перед. Положенное-перед есть объект, истинное, являющее себя: феномен. Факт положенности-перед есть истина, манифестация, чистое сознание. Факт положенности-перед есть также факт *вне*-положности, «вовне» как таковое. «Вовне» как таковое есть мир. Мы говорим: «истина мира». Но выражение «истина мира» тавтологично. Мир, «вовне», и есть манифестация, сознание, истина.

Как видим, сознание никогда не означает истины другого порядка, нежели истину мира. Напротив, возникновение нововременной философии сознания знаменует тот момент, когда мир перестает пониматься наивно как сумма вещей, «сущих»; и происходит это потому, что сами вещи перестают пониматься столь же наивно как то, что просто находится перед нами, к чему мы имеем доступ, причем возможность доступа к ним не составляет проблемы. Между тем именно это «нахождение-перед-нами» и делает их феноменами; но «нахождение-перед-нами» есть не что иное, как «вовне», т.е. мир как таковой, его истина.

Этой изначальной истине мира подчинено все истинное, любой феномен, какова бы ни была его природа, идет ли речь о чувственной реальности, вроде голубизны неба, или об умопостигаемой реальности, вроде равенства радиусов круга: все то, что мы можем воспринять, помыслить, вообразить или назвать при помощи языка. Вещь существует для нас лишь постольку, поскольку она являет себя нам в качестве феномена. А являет она себя только в том первичном «вовне», каковым является мир. В конце концов, неважно, понимать ли истину мира исходя из сознания или исходя из мира, коль скоро в обоих случаях то, что придает способность являть себя – истина, манифестация, – есть «вовне» как таковое.

Способности являть себя, возможность коей заключается в «вовне» мира, принадлежит тот момент, что все, способное являть себя в этом «вовне», оказывается в принципе отличным от него. Мы узнаем здесь сущностную черту, замеченную в самом начале нашего анализа: раздвоение понятия истины на истинное и на саму истину. Это раздвоение обнаруживается, как мы видели, в безразличии света истины ко всему, что им освещается, ко всему истинному. Это безразличие становится очевидным именно тогда, когда истина понимается как истина мира: в мире все, что являет себя – неважно, что именно: лица детей, облака, круги, – являет себя таким образом, что это являемое никогда не объясняется через способ явления, свойственный миру. То, что являет себя в истине мира, являет себя в ней как отличное от нее, оставленное ею; раскрывается в ней как то или это, но такое «это», которое могло бы быть иным, нежели оно есть: как контингентное содержание, предоставленное самому себе, потерянное. То, что истинно в истине мира, никак не зависит от этой истины, не держится ею, не

оберегается ею, не любимо и не хранимо ею. Истина мира – т.е. сам мир – никогда не содержит в себе оправдания или обоснования того, чему она позволяет явиться в себе, а значит, «бытия», коль скоро быть означает являть себя.

Истина мира не просто безразлична ко всему, что она делает явным. Она гораздо серьезнее посягает на то, что принимает от нее свою истинность, что «истинно» лишь потому, что кажет себя в ней. И причина этого в том, что мир – не просто готовая инертная среда, предшествующая вещам, коим остается лишь проникнуть в нее, чтобы оказаться высвеченными ею, светом этого «вовне». В философиях, полагающих основание истины в сознании, оно определяется как активная трансценденция, бросающая по ту сторону сущего горизонт, в границах которого оно становится зримым. Полагание сущего в состояние «*пред-мета*», т.е. «стоящего-напротив», а значит, феномена, возможно лишь через *про*-изводство этого трансцендентного горизонта зримости, который есть сам мир. Следовательно, мир не «есть», он непрестанно приходит – как горизонт, который постоянно формируется под действием непрерывно проецирующей его силы. У Канта эта сила именуется трансцендентальным воображением: это наглядное представление мира, который есть не что иное, как такое наглядное представление. Именно в этом наглядном представлении, в этом воображаемом месте всякое сущее, в свою очередь, являет себя нам в качестве образа, репрезентации, *пред-мета*, стоящего-напротив, феномена.

Но нет необходимости связывать это продуцирование горизонта зримости как наглядного представления мира с сознанием и силой, определенной этим сознанием и называемой воображением. Достаточно помыслить *про*-изведение этого «вовне» по отношению к миру как само по себе, как первичный и абсолютный факт. Именно это «вовне» подвергается экстерииоризации, само от себя и через себя. «Истина мира» есть не что иное, как вот это: *само*-продуцирование «вовне» как горизонта зримости, в котором и через который любая вещь может стать видимой и потому «феноменом» для нас. Природа, о которой думали греки, не отличалась, несомненно, от этого самопродуцирования «вовне» как изначальной истины мира. Что касается сознания, о коем говорит философия Нового времени, то оно – лишь несобственная формулировка той же самой истины. Сознание понимается прежде всего как субъект, соотнесенный с объектом. Но этот субъект рискует

быть смешанным с чем-то, с некоторой сознающей, или духовной, субстанцией, которая обладала бы свойством соотноситься с объектами. Вот почему важно понять, что сознание есть не что иное, как эта соотношенность с объектом: оно есть «сознание чего-то», чистая интенциональность, исходящая к объекту, и в первую очередь – к этому «вовне», где каждая вещь являет себя как «*пред*-мет», «стоящее-напротив», «феномен».

Само-экстериоризация того «вовне», которое мы называем миром, – это не метафизическое или спекулятивное утверждение такого сорта, который оставлял бы читателя в недоумении или сомнении на свой счет. Сказать, что мир есть истина, означает сказать, что он делает явным. Как именно он делает явным, как совершается эта чистая манифестация, это мы уже знаем. Оказывается, однако, что эта *само*-экстериоризация экстериорности, где формируется горизонт зримости мира, его «вовне», носит и другое имя, известное нам еще лучше: имя времени. Время и мир идентичны и обозначают тот единый процесс, в котором непрестанно *само*-экстериоризуется «вовне». Такой процесс должен быть отслежен на двух уровнях: в нем самом и там, где он буквально представляет собой формирование «мира», возникновение «вовне», присущего горизонту, на экране которого являет себя нам всякая вещь. Согласно нашему нерелективному, но постоянному опыту этого горизонта, он оказывается горизонтом времени. Перед нами непрестанно разворачиваются «будущее», где занимают место вещи и события, в направленности к которым мы непрерывно проецируем себя: идти на работу, ехать на вокзал и т.д.; «настоящее», где удерживается наше непосредственное окружение: комната, стол, за которым мы пишем; и, наконец, «прошлое», куда проваливается все только что бывшее для нас настоящим, в том числе и эти мысли, которые мы записываем. Итак, горизонт мира разворачивается перед нами в форме трех временных измерений, конституирован ими. Эти три измерения экстериорности, которые Хайдеггер называет тремя темпоральными «эк-стазами», не фиксированы, но переходят одно в другое, из будущего в настоящее и в прошедшее, образуя таким образом постоянный поток – протекание времени. Именно этот трехмерный горизонт образует зримость мира, его истину. Именно на фоне этого горизонта становится видимым, в качестве темпорального, все то, что кажется нам.

Здесь становится заметной тяжесть той угрозы, которую истина мира несет всему, что она делает зримым, всему, что она делает истинным. В той мере, в какой истина есть вывод вовне, она завладевает всякой вещью, чтобы сделать ее явной, и ежесекундно буквально выбрасывает ее вовне себя. Такое выбрасывание вовне себя никоим образом не означает простого переноса вещи из одного места в другое, как если бы в этом перемещении она оставалась подобна самой себе и в лучшем случае получала бы новое свойство – явленность. Явление вещи «вовне себя» мира означает скорее то, что сама вещь оказывается выброшенной вовне себя, разломанной, разбитой, отсеченной от самой себя, совлеченной от собственной реальности. Будучи отныне лишена этой реальности, опустошена от своей плоти, она в этой внеположности самой себе, в наглядном представлении мира, оказывается не более чем собственной оболочкой, простым образом, прозрачной шкуркой, поверхностью без глубины, голой плоскостью экстериорности, по которой взгляд скользит, не имея возможности проникнуть внутрь нее и достигнуть хоть чего-то отличного от пустой видимости.

Этот выход в явленность как выход в мир, который, согласно феноменологии, должен был бы наделить бытием все, что кажет себя, на деле отнимает бытие, превращает его в свою противоположность – в своего рода бытийное ничто, лишает любую вещь ее субстанции, чтобы вручить ее нам, – но в форме видимости, чуждой реальности, и прежде всего той реальности, которая должна была быть ее собственной и которую она может явить, лишь разрушив ее. Это выведение в явленность, которое разрушает, которое состоит в ничтожении всего выставляемого им напоказ, позволяя ему уцелеть лишь как пустой видимости, есть время. Время – это переход, сползание, сползание в пустоту. Но время с необходимостью ничтожит не в силу некоего свойства, которое мы вынуждены были бы претерпевать, не понимая его, как нечто таинственное и фатальное. Оно ничтожит потому, что выход в явленность оказывается здесь выходом вовне, в котором всякая вещь выбрасывается вовне себя, исторгается из себя, срываясь в небытие. Ничтожение – это способ являть нечто как извлекающее свою сущность из «вовне себя». Как бежит время! Вот и осень! Вот уже и лампа погасла! Но время на самом деле – не переход из прошлого в будущее, согласно известному анализу, совпадающему с обыденным здравым смыслом. *Во времени нет настоящего; его никогда в*

нем не было и никогда не будет. Во времени вещи выходят в явление; но так как этот выход в явление есть выход вовне, вещи выходят на свет этого «вовне» лишь исторгнутыми из самих себя, опустошенными от своего бытия, уже мертвыми. Именно потому, что сила проявления, присущая времени, заключается в «вовне», оно ничтожит все, что выставляет напоказ. Но способ, каким время являет, есть способ, свойственный миру. Разрушителен сам способ выведения в явление, присущий миру, сама истина мира.

Стало быть, «истина мира» означает не суждение откуда-то свыше о мире и обо всем, что кажет себя в нем, о ходе вещей. Так как истина мира есть его способ являть всякую вещь, она обитает во всякой вещи именно как ее способ являть себя и прорисовываться в нашем опыте, давать себя нам, затрагивать нас. Истина мира есть закон явления вещей. Согласно этому закону, вещи дают себя вне самих себя, совлекаются самих себя, опустошаются от самих себя в самом своем явлении, никогда не давая своей собственной реальности, но только образ этой реальности, который уничтожается в самый момент их даяния. Они дают себя так, что их явление есть их исчезновение, непрестанное ничтожение их реальности в образе этой реальности. Вот почему во времени нет настоящего: потому что этот приход в явление, коим определяется само настоящее как феноменологическое настоящее, как представление вещи, разрушает реальность этой вещи в самом ее представлении, делая ее присутствующей в качестве образа, равно гомогенного образу будущего и образу прошлого. Приход в настоящее как приход будущего, сползающего в прошлое, есть не что иное, как модализация воображаемого — та модализация, которая есть само время как время мира, как то развертывание «вовне себя», которое образует истину мира.

Мы сказали, что истина мира безразлична к тому, что она освещает: к облакам, фигурам, улыбкам, рукописям, историческим событиям. В самом деле, из явления мира никогда нельзя дедуцировать того, что всякий раз являет себя в нем. Но явление в мире сообщает всему таким образом явленному бытие выброшенным вовне себя, опустошенным от своей реальности, сведенным к образу — ибо именно такой способ выброшенного вовне себя бытия образует здесь явление как таковое. Все то, что являет себя в мире, подчинено процессу принципиальной дереализации, который не знаменует собой переход от изна-

чального состояния реальности к упразднению этого состояния, но *apriori* помещает все, что таким образом являет себя, в состояние изначальной ирреальности. Дело обстоит не так, чтобы сначала имелась некая присутствующая вещь, которой затем не стало. Этой вещи не было с самого начала. Еще когда она была лишь будущей, она уже проходила через последовательные фазы своего будущего существования; через них, не задерживаясь в настоящем, она выталкивала себя к своему небытию, в прошлое. Ни на миг она не переставала быть этим небытием. Если бы все являло себя лишь таким образом, если бы не существовало другой истины, кроме истины мира, то нигде не было бы никакой реальности, а повсюду была бы только смерть. Разрушение и смерть – не работа времени, которая вершится задним числом над любой реальностью, существовавшей до этого посягательства: они *apriori* поражают все, что являет себя во времени, как самый закон его явления; поражают все, что являет себя в истине мира, как самый закон этой истины. Именно эту сущностную связь разрушения и смерти с самим явлением мира, со всем, что называется его образом, имеет в виду апостол в краткой, как выстрел, фразе: «Ибо проходит образ мира сего» (1 Кор 7, 31).

Такова *любая форма истины, кроме истины христианства*. Именно ее надлежит теперь высветить и понять, в ее радикальной чуждости всему, что здравый смысл, философия или наука называли и продолжают называть «истиной».

Перевод Г.В. Вдовиной

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

О.А. Кривцун

ИСКУССТВО КЛАССИЧЕСКОЕ И ИСКУССТВО НЕКЛАССИЧЕСКОЕ

Аннотация. В статье рассматриваются центральные понятия теории искусства – искусство классическое и искусство неклассическое.

Ключевые слова: теория искусства; нормативность; творческий процесс; поэтика; эстетика; философия искусства; калокагатия; аполоновское и дионисийское; классицизм и романтизм; типы художественного видения; антропологический ракурс; классическое искусство; неклассическое искусство; ризоматическое сознание; кризис классики.

Abstract. The article discusses the main concepts of the theory of art – the classical and non-classical art, the evolution of classical forms, its crisis and the genesis of new forms.

Keywords: the theory of art; the creation process; poetics; esthetics; the philosophy of art; classicism and Romanism; the types of art vision; anthropological vision; classical art; non-classical art; crisis of classics

Понятия искусства классического и искусства неклассического относятся к центральным понятиям теории искусства. Понятие классического имеет узкий и широкий смысл. В узком смысле классическое – это пора «совершеннолетия» в любом виде искусства. В изобразительном искусстве – это XVII–XVIII вв. (Рембрандт, Рубенс, Веласкес, Пуссен, Вермеер и др.). В музыке – конец XVIII – первая половина XIX в. (Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Беллини и др.). В литературе – это вторая половина XVIII – первая треть XIX в. (Гёте,

Пушкин, множество прозаиков-романистов). В классический период развития того или иного вида искусства расцветает максимально возможный спектр жанров этого вида искусства (историческая картина, портрет, пейзаж, натюрморт, соната, симфония, концерт, опера, сюита, роман, рассказ, повесть, эссе и тому подобное). Важно отметить, что данное состояние предельного членения, дифференциации того или иного вида искусства – это не просто его внутренне-художественная характеристика. Продуктивное развертывание возможностей творчества до уровня классики есть, как правило, выражение особой *сбалансированности индивидуального и социального*, личного и общественного. Такая сбалансированность и взаимопроникновение редки для истории. Поэтому фазы классики всегда не столь длительны.

Период классики в каждом виде искусства отличается выраженной нормативностью. Отсюда склонность теоретиков классического искусства оценивать его опыт как *образцовый* и *вневременной*. Это находит отражение в специальном своде художественных и технических правил, рекомендаций творческому процессу. Отсюда – и многочисленные исторические «поэтики», «эстетики», «философии искусства», старающиеся представления о художественно-совершенном, каким оно является данной эпохе, сделать константными, достойными подражания. Любое отклонение от нормы при этом воспринимается как знак дурного вкуса, вульгарности.

Интерпретация истории искусства как периодов господства «правильного искусства» и «неправильного искусства» известна издавна. Так, в XVIII в. Йоганн Винкельман, которого позже стали называть «президентом древностей», особо выделял образцовый классический период древнегреческого искусства, охватывающий V в. до н.э. и первые три четверти IV в. до н.э. В искусстве древнегреческой классики утвердились принципы миметичности, культивирование правил гармоничности и тектонической уравновешенности, физического и духовного совершенства. Фактически древнегреческая классика понимала красоту как средоточие всех мыслимых совершенств. Это нашло свое выражение в использовании такого интегративного понятия, как *калокагатия*: красота, сопрягающаяся с истиной, нравственностью, идеалом. Винкельман рассматривал Античность как классическую нормативную форму, дающую жизнь всем последующим художест-

венным вариантам. Движение строилось таким образом: поначалу из *правильного* (Античность) вырастает *неправильное* (Средневековье с его искаженными формами и пропорциями). Затем из этого *неправильного* вновь рождалось правильное (Возрождение). За Возрождением следует барокко (вновь *неправильное*), провоцирующее *правильность* классицизма, и так далее.

Надо сказать, что в этом алгоритме, на первый взгляд достаточно схематичном, Винкельман подметил один из верных принципов истории искусства: модификация вкусов и художественных установок движется по принципу *отрицания отрицания*. Этот механизм работает и по сей день, однако на более коротких «дистанциях». Такой принцип движения по контрасту не раз рассматривался как универсальный принцип художественной эволюции. Собственно, об этом идет речь у Ницше, когда вводятся пары *аполлоновское* и *дионисийское*. Точно так же и Немецкая школа искусствознания начала XX в. (Адольф Гильдебранд, Генрих Вёльфлин, Макс Дворжак и др.) была склонна рассматривать чередование *классицизма* и *романтизма* как главный вневременной алгоритм истории искусств, действующий у разных народов, аккумулирующий основные полюса творчества в любые исторические эпохи.

Вместе с тем надо признать, что усилия историков искусства обнаружить и закрепить в науке незыблемую нормативность, ограничивающую способы художественного выражения какими-либо рамками, терпели неудачу. При ближайшем рассмотрении оказывалось, что вся история искусств – это история нарушения границ. Это не значит, что принципы *гармонии, меры, порядка, тектоники, целостности* терпели в истории фиаско. Но это означает, что на каждом этапе культуры художники всякий раз осуществляли оригинальный и уникальный *синтез* вышеназванных выразительно-языковых средств, противящийся его «затвердению» в любой теоретической формуле. Уже Тинторетто (XVI в.), как отмечает Б.Р. Виппер, «свободен от пережитков классического стиля», часто перекрывает пространство картины острой асимметричной диагональю, не имеющей в композиции ни отголосков, ни противовесов. Зато благодаря этим приемам его картины насыщены живой тревогой, тайной, волнующей энергией (в частности, «Тайная вечеря, 1592).

Какие факторы провоцировали непрерывную модификацию художественных форм? С одной стороны, эволюция типов художественного видения. Художественное видение, вызревавшее в недрах творческого процесса, выступало как начало обусловленное и как начало обуславливающее. Несомненно в истории такой фактор эволюции, как воздействие одной картины на другую. Здесь действует механизм максимальной выработки приемов», заключенных в той или иной манере письма. В частности, вектор развития живописи состоит в том, что «в своем поступательном движении она должна дойти до предела явления как такового, т.е. проникнуть в ту сферу, где всякое содержание становится безразличным и главным становится созидание художественной «видимости». Это наблюдение М.И. Свидерской подтверждает действие внутренних импульсов, приводящих к радикальным преобразованиям в языке искусства. Освобождаясь от «засушенных» и омертвевших форм, творчество ищет новые приемы выразительности, неизбежно опрокидывающие норму. Сами творцы тонко чувствуют новые продуктивные веяния, тянутся к ним и быстро адаптируют их в «школу». К примеру, когда картина Караваджо «Успение Марии» (1606) была отвергнута церковью и куплена герцогом Мантуанским, римские художники потребовали, чтобы перед отправкой она была выставлена для публичного показа хотя бы на две недели. Разумеется, «караваджисты» в полной мере ощутили влияние своего кумира. Сам факт возникновения в истории искусства эпигонов лишний раз подтверждает, что перед нами — оригинальный и признанный феномен, т.е. — веха в истории искусства.

Надличностный характер нового художественного видения (присущий одновременно разным авторам одной эпохи) свидетельствует об объективности этого понятия. Учитывая это, Г. Вёльфлин даже выступил с идеей создания «истории искусства без имен». Такая история описывала бы эволюцию искусства как *смену устойчивых типов художественного видения* (не путать с понятием художественного стиля — ведь после XVIII в. оно уже не употребляется, ибо все новые художественные веяния не являются столь объемлющими, не затрагивают сразу все виды искусств!). Объективный характер разных исторических типов художественного видения позволил истолковать их как явления неслучайные, как своего рода «запрограммированные» в человеческой истории. И поскольку каждый тип художественного виде-

ния «зависает» на время в культуре, удовлетворяет запросам, определяет фарватер творчества, выражает своеобразную онтологию языка искусства, демонстрирует культуру воображения эпохи, – то этот период творчества также стали оценивать как значимый, как «классику своего времени».

Именно с таким пониманием связано более емкое понимание классического. В широком смысле классическое в искусстве – это все те *практики, которые по прошествии определенной исторической дистанции воспринимаются как максимально адекватный художественный эквивалент своего времени*, которые наиболее полно выразили дух своей эпохи, мироощущение современников. В этом смысле сегодня оцениваются в качестве классиков прерафаэлиты Г. Россетти, Дж. Миллес (в свое время воспринимавшиеся как «викторианский авангард»), импрессионисты (Клод Моне, Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега) кубисты (предтеча – Сезанн, затем – Пабло Пикассо, Жорж Брак, Робер Делоне), экспрессионисты (Эрнс Кирхнер, Отто Дикс, Эмиль Нольде) и многие другие представители влиятельных художественных течений. В этих случаях уже нет оснований говорить о сбалансированности личностного и надличностного как признаке «высокой», древнегреческой классики. Но именно мера зазора, выраженность диссонантных проекций выступает в данном случае «говорящим языком». Является равно как художественным, так и историко-культурным свидетельством. Эта эстетика выражена в лапидарной фразе Эдгара Дега: «Пишу не то, что вижу, а то, что хочу, чтобы увидели другие».

Из сказанного вытекает, что в Новейшее время тот или иной художественный опыт оценивается как классический не только по сугубо художественным признакам (чувство меры, принцип гармонии, консонанса, тектоники, пропорции, равновесной композиции и т.д.), но и **по антропным признакам**. То есть *по глубине сопряжения художественного и человеческого, взаимопроникновения эстетического и антропологического*, по тому, насколько полно данное произведение искусства репрезентативно для породившего его времени. Исходя именно из такого понимания, в истории науки в XX в. возникло несколько антропологических школ, которые обоснованно предпринимали обратный взгляд, обратную методологию: по изучению эволюции художественных языков, лексики искусства они реконструировали

ли границы психической пластичности человека в разные периоды истории. К таковым можно отнести знаменитую школу «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель), воссоздававших историю ментальностей в опоре на изучение артефактов. Это и российская психологическая школа (Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев).

В известной степени антропологический ракурс (а не только художественный) часто служит отправной точкой для вынесения суждений об уровне художественного качества новых произведений. В этом плане существенным оказывается критерий органичности (либо не органичности) произведения природе человека. Однако критерий «органики» очень не прост. Именно потому, что каждый большой художник взламывает культурно-адаптированное понимание человека, то, что превратилось в расхожий штамп, то, что в обыденной жизни составляет «мудрость мещанского знания», – он протягивает новые нити в сложные глубины человеческого. Так было всегда. Своевольны Микеланджело и Босх. Своевольны Гойя и Делакруа. В одном отношении искусство *олицетворяет* наличный человеческий опыт, в другом – всегда *преодолевает* этот опыт. Человек становится неизмеримо сильнее и богаче, когда он смело обращается к неизведанному, раздвигает горизонты, научается видеть новые конфликтные ситуации. Поэтому приходится признать, что и понятие органического исторически меняется – в зависимости от уровня владения языком искусства, в зависимости от «насмотренности» глаза.

Словом, для выявления классического в разные эпохи требуется учитывать целую сумму составляющих. Один из существенных критериев – это максимальное равновесие, взаимопроникновение в произведении *зрительного* и *умозрительного* (совмещение оригинальности чувственного претворения и его символизации, концепта).

Понятие неклассического искусства используется для обозначения художественных практик, развернувшихся в европейском искусстве приблизительно с середины XIX в. в разных видах искусств. Авторы произведений неклассических форм художественного творчества ориентированы на способы выразительности, ставящие под сомнение абсолютность норм классического искусства. В живописи это проявилось в превалировании принципа живописности (цветосветовых отношений) над пластичностью (первенство линии, рисунка), динамики

над статикой, атектоники над тектоникой, сдвига от центральной оси картины в пользу так называемого «пейзажного видения», сообщающего картине сразу несколько центров. В литературе – в размывании жанровых границ романа, включении в него поэзии, эпистолярных форм, в превалировании психологизма, символики, иносказания над сюжетностью, линейным повествованием. В музыке это выразилось в преимуществе гармонии над мелодией, в значительном усилении роли тембральных красок оркестра, фортепиано.

Можно утверждать, что рождение феномена «неклассического искусства» было подготовлено самой логикой исторического движения культуры Нового времени. Если попытаться выразить это в краткой формуле: на определенном этапе поисков человека возникает *рациональное недоверие к рациональному*. Кризис классики наступил как следствие кризиса классического рационализма, наступившего в европейской культуре начиная с 30-х годов XIX в. Терпит распад вера в возможности совершенного устройства мира на разумных основаниях. Коллективные конвенции, идеи демократии и парламентаризма, так выстраданные людьми, в итоге не смогли кардинально изменить жизненных устоев. Опора на науку как концентрацию высших рациональных способностей человека, как оказалось, также не делает человека счастливым, не решает глобальных проблем и не исправляет большинства его недостатков. Проходят столетия, а в высших и в низших сферах общества по-прежнему правят подкуп и коррупция, в основе «социальных лифтов» лежат не профессиональные качества, а личная преданность. Декларируемые ценности не имеют ничего общего с теми механизмами, которые на деле вершат жизнь. Таким образом, кризис классики, можно утверждать, был следствием антропологического кризиса, крушением базовых опор, выступавших основой всех устремлений людей начиная с Возрождения. Человек вступал в эпоху Нового времени окрыленный надеждой, а завершал эту эпоху с чувством отчаяния.

Много труда было потрачено поствозрожденческими столетиями на формирование достаточно целостного *словаря теории искусства*. Незыблемое положение заняли в этом словаре такие опознавательные признаки художественности, как прекрасное, мера, гармония, целостность. Реальная художественная практика, интеллектуальная атмосфера середины XIX столетия свидетельствовали о принципиально

новой ситуации. Важнейшим признаком неклассической эстетики стало вытеснение на периферию понятия прекрасного. Отныне прекрасное воспринимается *не как коренное предназначение искусства, а как одна из его возможностей*. Понятия красоты и искусства все более дистанцируются, а новые представления о художественности в большей степени отождествляются с понятиями *«выразительное», «занимательное», «убедительное», «оригинальное», «интересное»*. Эти новые тенденции в искусстве и его теории вдохновлялись идеей творчества, свободного от панлогизма, не спрямлявшего парадоксальность реального мира, но обладавшего способностью вобрать в себя все его нерациональные стороны. По мнению Ницше, любые прекрасные формы эксплуатируют изначальную «сладость иллюзии и умеренности». В современном искусстве «вообще нельзя принимать в расчет категорию красоты, хотя заблуждающаяся эстетика, занимающаяся заведенным в тупик и вырождающимся искусством, привыкнув к понятию красоты», все еще продолжает делать это (5, с. 204).

Все частные споры и дискуссии в итоге восходили к глобальной дилемме: что хотела бы прочувствовать публика – *власть действительности* (враждебной, бесчеловечной, опасной), которую художник вскрывает и анализирует, или же *власть искусства как мира, преодолевающего и нейтрализующего действительность*? Совместить и то и другое, как это демонстрировало искусство прошлого, в новых условиях было невозможно.

Из этого следует, что *ризоматическое сознание* – одновременное сосуществование параллельных ориентиров, при котором ни один не является доминирующим – зародилось уже в это время. Культурные основания, дававшие жизнь большим стилям в искусстве, утрачены. При всей калейдоскопичности ризоматическое сознание в искусстве и в культуре взяло на себя функцию формирования новой картины мира. В этом отношении ризоматическое сознание демонстрировало не только крах опор, но и потенцировало поиск оснований в малых мирах; послужило развертыванию, обещанию целого спектра возможностей. Возникло сосуществование разных художественных миров, каждый из которых правомерен, и каждый из которых культивирует собственную модель человека, по-своему обоснованную.

Такие, к примеру, нонклассики, как прерафаэлиты, ищут опоры в девственном царстве позднего Средневековья, акцентируя «неземные,

загадочные, экстатические состояния». Однако на деле внимательный зритель видит, что плод творчества и Г. Россетти, и Д. Миллеса – это сакральные сюжеты, написанные десакрализованным сознанием. Прерафаэлиты удерживались каким-то образом на пограничье высокого эстетического вкуса и желания производить массовый эффект. Оттого их «новая чувственность» – иногда с привкусом глянца, а их новая живописность порой переходит в самодовлеющую декоративность.

Другие «нонклассики» транспонируют жизнь в царство игры: так, картины импрессионистов радуют глаз бесцельной игрой со светом, эйфорией случайных находок, потоками чистых эмоциональных энергий. Поиски «центральных смыслов», как и опыт живописи в «рассказывании историй» с этих творческих позиций кажутся занятием сомнительным. За этим – тоже есть истина.

Третьи – О. Домье и Г. Курбе – апологеты реализма, жизненной прозы, порой даже утрированной, порой гротескно-эротичной. Но и такое прочтение мира правомерно, убедительно, несет свою правду. Или же столь авторитетный сегодня их современник Сезанн: вещественность картин Сезанна – это первозданное бытие. Картины Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это – не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» был по-своему претворением пантеистического чувства предметного мира, нащупыванием его надличностных, объективных оснований.

Все перечисленные опыты по-своему равновелики. Можно даже утверждать, что поиски новой художественной лексики на рубеже XIX–XX вв. по-прежнему происходили на фоне пиетета перед идеей *творчества как приращением бытия*. Но здесь уже – многовекторный поиск, отражающий весь мыслимый спектр интересов самого человека. Теперь уже никто не претендует на истину в последней инстанции. Кончилось время так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» – ученые и философы.

Такого рода ситуация «культурной робинзонады» длится и по сей день. Непрерывное, десятилетие к десятилетию, наслоение художественных практик явилось причиной того, что уровень энтропийности

(избыточности) элементов художественного языка стал резко возрастать. Состояние культурной избыточности и многогранности, с одной стороны, это, несомненно, условие обеспечения свободы современного человека. Каждый находит свое, сам производит селекцию, приспосабливается к любимому художественному течению или же множит свои пристрастия, избирает состояние «плавающей идентификации». Так или иначе, избыточность, одновременность, симультанность художественных жестов, языковых приемов активно способствуют развитию гибкости нашей психики, нашего мышления. Разнообразие композиций, парадоксальные связи, не прямые логические ходы, смещения, соседства – все это мощный ресурс самопревышения, который дарит человеку художественное воображение. С другой стороны, уровень культурной избыточности – это шквал скорых поделок, претендующих на звание искусства, произведений на потребу публики, что грозит опасностью затопления высокого – усредненным, провинциальным, доморощенным.

Усваивая способы обращения с различными художественными творениями, человек научается проигрывать новые модели сущего и его связей, по-новому оценивать роль детали, фрагмента, схватывать новые типы целостности, соединять ранее несоединимое в своем сознании. Именно в этом – обратное креативное влияние художественных поисков неклассического искусства. Психологи установили такую закономерность: разглядывание сложной живописной картины, незнакомомого композиционного пространства тренирует способности гештальта – т.е. схватывания в единую структуру первоначально, казалось бы, разнородных, несовместимых элементов. То же самое и в музыке – когда восприятие следит за сложными превращениями мелодии, за противостоящими ее голосами, контрапунктом, то мышление слушателя проходит все перипетии и метаморфозы, которые прошло мышление композитора, художника. Таким образом, необычность, оригинальность художественного языка на любых этапах истории тренирует и расширяет способности воображения человека. Развивает его ассоциативный аппарат, помогает человеку разбивать формулы обыденного сознания. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на видение *ацентричного мира*. При этом гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, над-

ламая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», укорененную в привычных языковых формулах, новое творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в непростые приемы осмысления сущего.

То, что и сегодня мы оцениваем как поиск новой выразительности – совмещение разных приемов письма в одной картине, принципы коллажа, соединения образов и аллегорий разных эпох, – отражает важные сдвиги в закономерностях человеческого восприятия. В частности, уже Аполлинер, анализируя способы усложненного письма в современной ему живописи и поэзии, заметил, что современный поэт вмещает в одну строку то, что прежний – размазывал на четыре строфы. То же самое происходит и в модификации изобразительных форм: насыщенность пластической памяти человечества побуждает авторов к особому лаконизму. Все это – фиксация особого уровня плотности ассоциативного аппарата современного человека, для которого уже один только намек моментально воссоздает *целое*. Это такое состояние сознания, которому не требуется столь подробное изложение, как в прежние века, так как художественная память и внутренний словарь ее символов существуют в постоянном перетекании и взаимодействии. И когда мы говорим о таких новейших языках искусства, как бриколаж, открытая форма, дословность, мультирецепция, симультанность, – то оцениваем эти способы выразительности как важные художественные эквиваленты уже *действительно существующего* в человеческом сознании. То есть видим в них новые замеры языком искусства того, что свершается в человеческой памяти, в воображении, в человеческой интуиции.

Постижение незнакомого требует от зрителя встречного движения, но к этому, увы, готовы не все. Неклассический язык искусства несет в себе некую *шероховатость* письма, противостоящую отполированным временем формам. Он истинен там, где противостоит всему общеизвестному, закругленному, смягченному. Поэтому очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, очевидно, будут всегда. В одном отношении искусство *олицетворяет* наличный человеческий опыт, в другом – всегда *преодолевает* этот опыт. Человек становится неизме-

римо сильнее и богаче, когда он смело обращается к неизведанному, раздвигает горизонты.

Способность к воплощению в произведении искусства новых миров означает возможность художника *выводить, выключать себя из круга наличного бытия*. Художник, возможно, острее, чем кто-то иной, ощущает, что человек является источником любой онтологической недостаточности, незавершенности, которую можно наблюдать и в окружающем мире. В природе человека – жажда переступить пределы, в нем всегда много незавершенного, непроявленного. Он знает осуществление, но не знает *осуществленного*. Именно этот принцип воплощает в себе историческая эволюция художественного творчества.

Список литературы

1. *Бернштейн Б.М.* Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории // Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 40–84.
2. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. – М.: Логос, 2011. – 144 с.
3. *Гор В.* Классическое в неклассическую эпоху. – М.: Индрик, 2010. – 248 с.
4. *Дубин Б.В., Зоркая Н.А.* Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом: Сб. обзоров и рефератов. – М.: ИНИОН АН СССР, 1983. – С. 40–82.
5. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. – СПб.: Худ. лит., 1993. – 672 с.
6. *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. – М.: Худ. лит., 1970. – 582 с.

О.А. Кривцун

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена антропологии искусства – междисциплинарному исследовательскому направлению, изучающему сложные отношения проблемы «человек и искусство». Исследуется антропный принцип в искусстве – представление о мере человеческого как критерии оценки художественно-выразительных форм.

Ключевые слова: антропология искусства; антропный принцип творчества; экзистенциальное и эстетическое; смысловой мир; художественный смысл; художественная экзистенция; антропологическое и эстетическое измерения искусства; антропное и художественное; антропный принцип; индивид и социум; мера божественного; мера человеческого; природа творчества; мимесис; языки искусства.

Abstract. The article is devoted to the anthropology of art – in other words – to the interdisciplinary research direction, studying «man and art» relation. The author considers the anthropic principle in art – the idea of the human concept as the evaluation criteria of artistic and expressive forms.

Keywords: anthropology of art; the anthropic principle of creativity; existential and aesthetic; semantic world; artistic sense; artistic existence; the anthropological and aesthetic dimensions of art, anthropic principle; the individual and society; the nature of creativity; mimesis; art languages.

Антропология искусства представляет собой междисциплинарное исследовательское направление, концентрирующееся на изучении сложных отношений внутри проблемы «человек и искусство». Она предполагает поиск ответов на вопросы: каким образом сама челове-

ческая экзистенция (а не только мир искусства, не только культурно-художественная традиция) на протяжении последнего столетия оказывается способной выступать важнейшим импульсом формообразования в языках искусства. И вместе с тем как под воздействием новых форм искусства заметно расширяются современные представления о том, что есть *антропный принцип творчества*, что можно называть «человечески валентным» искусством сегодня.

Антропология искусства исходит из того, что главный стимул художественного творчества во все времена – это *противоречие между языковыми возможностями искусства и экзистенциальным чувством жизни*. Меняется историко-культурное самочувствие человека – и тут же весь прежний эстетический лексикон оказывается жалким, музейным, из него выветриваются смыслы. Языковые ресурсы искусства стремительно набирают новый объем. Такая связка / противоборство экзистенциального и эстетического, продуктивная напряженность их отношений стали особенно острыми в искусстве Новейшего времени.

Важнейший тезис антропологии искусства: все утвердившееся, освоенное не может быть местом искусства. Природа творческого акта как способность художника выйти за пределы себя, превзойти границы адаптированного мира расширяет горизонты мыслимого, постижимого. Современный художник открывает новые и новые зоны человеческой аффективности, всякий раз заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности. Стилиевые шаги современного художника упруги, резки, динамичны, они не раз выступали прогностическим «броском в будущее», предвосхищая грядущие человеческие состояния. Отсюда и тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное»; что связано со стремительной модификацией эстетического, расширением спектра выразительных возможностей визуального, вербального, музыкального языков. По сути дела сама природа художественного творчества выталкивает художника в такие сферы, приблизиться к которым иначе (вне найденного им языка искусства) он был бы не в состоянии, независимо от степени душевной и интеллектуальной концентрации, на которую он способен вне творчества.

В комплекс тем антропологии искусства входит анализ и более конкретных вопросов: в каких отношениях находится человек с современным искусством? Что искусство предлагает современному че-

ловеку и что человек способен от него взять? Какие новые свойства восприятия актуализирует современное искусство? Каков спектр возможностей языка современного искусства в открытии новых зон человеческой чувственности, воображения, новых художественно-экспрессивных пространств?

Открываемые искусством последнего столетия смыслы часто печальны и трагичны для человека, выражают состояния дисгармонии, напряжения, боли, ситуации насилия, утраты опор, утраты мотивации, разобщенности. Таковы отдельные произведения Эдварда Мунка, Эгона Шиле, Хаима Сутина, Фрэнсиса Бэкона, Ива Клейна и других. Вместе с тем можно видеть, что произведения, остающиеся в истории как «символы времени», никогда не замыкаются на мрачной социально-этической диагностике самой по себе, но претворяют ее через выразительную эстетическую составляющую языка. Эстетическая суггестия языка произведения, если ее удалось достичь, влечет за собой удивительную «прибавку смыслов», не растворяя произведение в безысходности и апатии.

Этот механизм еще малоизучен. Антропология искусства ставит своей задачей выявление того, какими способами сопрягаются в языке современного искусства *экзистенциальное* и *эстетическое*. Притом что первое – всегда драматично, неприкаянно, искажено, а второе использует язык диссонанса, далекий от традиционной художественной выразительности. Разумеется, речь идет не о таких художественных практиках, где формотворчество являет себя как самоцель, хотя мастера эпатажа много потрудились для того, чтобы превратить оригинальность в синоним подлинности. Авторская индивидуальность ощущает сегодня громадную нехватку культуры не как суммы приемов, а культуры как смыслового мира, в котором каждое новое поколение решает для себя, как жить, чему следовать. Ощущает нужду в образно-символических практиках, которые были бы способны заниматься проработкой основ и пределов человеческого смыслового существования. Как решают эту задачу новые языки искусства? Ведь человек последнего столетия не раз мог убедиться в том, что понятие *художественного смысла* необычайно расширилось, расстилается по всему спектру воздействия произведения. Художественный смысл в широком значении слова – это не только подтекст. Это также средовый эффект произведения, атмосфера, которую создает произведение,

его художественная аура, переживание «дословного», художественно-неотрефлексированного и многое другое.

Таким образом, восприятие и переживание произведения искусства выступают своего рода дополнительной, «надстроечной» формой человеческой экзистенции, аккумулирующей в себе особые человеческие состояния и формы чувственности, которые вне мира искусства не могут быть адекватно поименованы. Такого рода художественная экзистенция, в свою очередь, сама является фактом бытия, оказывает мощное обратное влияние: формирует воображение современников, эмоциональные состояния, задает модели поведения, внедряет доминанты эстетического сознания, вкуса. Ведь поэтическое созерцание, как точно заметил А. Ригль, устроено так, что схватывает помимо всякого опыта благодаря собственной духовной силе *то, что придает значение и смысл всякому опыту*. В связи с этим Ригль размышляет над такой проблемой: почему при всей субъективной взвинченности в истории XX в. остались не гениальные достижения «самовольного и самовластного субъекта», а образы языка (пусть и крайне необычные!), в которых само Бытие говорит с нами, когда найденный художником язык точно и тонко ориентирует человека, превращая произведение искусства в форму утверждения истины, какой она видится современникам.

Размышляя над историческими механизмами резкой смены приемов формообразования, в их основе всегда можно обнаружить сильную интуитивную тягу художников к тому, что могло бы ощущаться как победа новой витальности над прежней организацией. Возможно, сегодня мы являемся свидетелями того, как из новых (порой пугающих!) антропных характеристик складывается и новая мера эстетического.

Из воздействия новых измерений человеческого существования на говорящий язык искусства Новейшего времени образуется своего рода «нелинейная среда», потенциальное поле бесконечных возможностей. Лексика и синтаксис новых форм требуют от зрительского умения гибкости и подвижности в тренировке зрения, в настройке рецептивной оптики, пригодной для постижения разных художественных систем и регистров. Современные способы художника прорываться через витальную хаотичность жизни, через постижение зарождающихся форм чувственности к разрывыванию новых языков и ху-

дожественно-экспрессивных пространств, увы, уже трудно оценить с позиций классической теории искусства. Художественные практики осваивают непроясненные зоны человеческого сознания, отказываясь от адаптированных приемов и предлагая новые возможности формирования культурной среды, человеческой эмоциональности и т.п. Их интерпретация пока превосходит понятийный аппарат традиционного искусствознания, обнаруживает себя большей частью в метафорах и образах художественной критики. То, с чем сталкивается сегодня обычный человек, которому трудно радикально «перенастраивать зрение» всякий раз, обращаясь к непонятному, к опровергающему любой опыт, к похожему на профанацию, требует внимательного осмысления.

Искусство последнего столетия разворачивает перед нами свои версии экзистенциального, которые предполагают умение выбрать точную оптику для постижения «новой истины» о человеке. Современный художник отягощен болью, тревогами о пороге человеческих смыслов в современном мире, но зачастую вся его творческая энергия сводится только к посылу сигнала SOS. В связи с этим критиками и искусствоведами обсуждается острый вопрос: не обстоит ли дело так, что антропологическое и эстетическое измерения искусства сегодня находятся в остром столкновении, противоборстве и чрезвычайно редко – в симбиозе? В какой мере нынешней практикой раздвигаются сфера художественного и сфера эстетического?

Можно ли сегодня говорить о том, что в не всегда понятных, в неадаптированных формах творчества все же присутствует (пусть и в модифицированном виде) *родовое единство* антропного и художественного? Или же экзистенциальные смыслы в современном мире никак не совместимы с художественной лексикой, не могут вообще быть переданы посредством художественной формы? Размышляя над комплексом обозначенных проблем, антропология искусства приходит к парадоксальному выводу: верность императивам гуманистического начала побуждает сегодня творца к отказу от той меры эстетического, которая недавно казалось безусловной и непреложной.

Все перечисленное потенцирует изучение *антропного принципа* в искусстве – представления о мере человеческого как критерии оценки художественно-выразительных форм, прошлых и современных. Понимание антропного принципа исторически изменчиво. Каждая эпоха демонстрирует собственный баланс сопряжения новой художествен-

ной выразительности с представлением о «мере человеческого», утвердившемся в данном обществе. Для теории искусства эта тема непростая, поскольку принятые и воспроизводимые в любой культуре этические нормы, представления о мере дозволенного, объединяемые общим понятием «антропного принципа», весьма часто вступают в конфликт с новаторскими поисками живописцев, скульпторов, литераторов. Прежде, до XVIII в. предполагалось, что природа человека в целом константна, неизменна. Большинство философских трактовок исходили из понимания ее устойчивости, постоянства. Сегодня мы можем судить, что трактовка и принятие той или иной меры человеческого в разные периоды истории были весьма несхожими. Так, обсуждение антропного принципа в культуре Средневековья фактически аннигилировалось. В эту эпоху размышления о мере Божественного по существу вытесняли любые дискуссии о мере человеческого. Логике существования человека в Средневековье определяла задача *спасения*. Отсюда горний мир акцентировался как более существенный, более подлинный. Этой доминантой определялась и вся иконография искусства Средневековья, все приемы живописного изображения, нацеленные на то, чтобы суметь скрытую, абстрактную реальность сделать доступной восприятию, претворить в особой форме, микшируя в человеке телесно-чувственное и акцентируя духовно-трансцендентное.

Возрождение восстанавливает антропный принцип Античности, всем пафосом своих художественных достижений подтверждая идею Протагора: «Человек есть мера всех вещей». Однако в практике ренессансных художников мера человеческого, как известно, не просто возвышалась, но и максимально идеализировалась. Эта идеализация предопределила сильные черты Возрождения – появление произведений невиданного прежде художественного максимума, но одновременно отразила и уязвимость этой эпохи. Возрождение в итоге надломилось в результате острого противоречия между своим высочайшим художественно-гуманистическим пафосом и сдавленной, убогой реальной материально-экономической жизнью, тяжелой повседневностью. Позже, начиная с XVIII в. просветители уже вполне осознанно говорили и спорили о драматической судьбе индивидуальности в истории культуры. Возникновение теорий «частичного человека», утрачивающего полноту бытия, привязанного к выполнению одной-единственной функции в капиталистическом производстве, потеря им

возможностей самореализации породили новые дискуссии о социально-должной мере человеческого. В связи с этим широко обсуждалась, казалось бы, отчасти обнадеживающая идея, высказанная Кантом и Дидро: то, что человек проигрывает в истории в качестве *индивида*, он выигрывает в качестве *рода*. Однако последующие этапы истории показали, что постоянно вспыхивающие конфликты между интересами индивида и интересами социума, эксплуатация человека системами экономической и политической власти оказывают искажающее воздействие на природу и исторические судьбы человека.

Почему «мера человеческого» постоянно модифицировалась в истории искусства? Конечно, доминирующие социально-этические нормы уже сами по себе оказывали воздействие на художественное творчество, но это – далеко не единственный фактор влияния. Любой крупный художник по существу – человек внутренне свободный, волевой, самодостаточный. Он не транслирует общепринятые нормы в своем творчестве, не воспроизводит уже адаптированные обществом представления, а вырабатывает собственные. Задача художника – вести непредзаданный поиск, собственную разведку, интерпретируя современные ему состояния мира в их значении для человека. *По этой причине каждый художник – стихийный экзистенциалист*. Возможно даже, что чутье, интуиция живописца, скульптора, графика зачастую прозорливее, гибче и тоньше схватывает эмоциональные вибрации бытия человека, чем ум философа или политика. Любое крупное произведение живописи Нового времени раскрывает нам человека как целый «микрокосм», вмещает в интерпретацию его существа множество антиномий. От Рембрандта до Курбе, от Веласкеса – до Пикассо, от Мане до Джакометти произведения искусства демонстрируют *амбивалентность человеческого*.

У человека – мощные инстинкты, у него – сильные природные страсти, зачастую опровергающие любую рациональность. У него – ревность, зависть, мстительность, тщеславие. Одновременно человеку присущи бескорыстие, милосердие, стремление к справедливости, усилие познать истину. Вместе с тем человек – авантюрен. Человек – азартен. Человек чаще в своей жизни делает ставку на риск, на игру, чем на кропотливое достижение цели. И все это – человек. Стремление акцентировать то светлые, то темные стороны человеческого су-

щества и делает понимание меры человеческого весьма сложным в искусстве.

Интегративное наблюдение над художественным процессом побуждает сделать вывод о том, что в целом ряде случаев творчество само, и не раз, без оглядки на привычные нормы, выступало с манифестацией новой меры человеческого в истории культуры. При этом художественные послания авторов, их смелые образные эквиваленты окружающего мира вступали в заметные трения, нестыковки, зазоры с ожиданиями социума. Как известно, инерция уже освоенного, узнаваемого чрезвычайно сильна в художественном вкусе любых эпох. Предлагая свою интерпретацию мира, обнажая раны и уязвимости человека, погружаясь в глубины его подсознания, искусство систематически «надламывало» казалось бы абсолютный, бесспорный «масштаб» человеческого и заявляло новую антропную меру. Социум болезненно реагирует на любой малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных – будь то новая трактовка принципа художественной целостности, смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «расшатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа. «Искусство сокрушает стереотипы, позволяющие обычному человеку спокойно спать», – любил повторять Анатолий Франс. В этом тезисе схвачена суть природы творчества, когда любой художник фактически начинает с чистого листа. Когда он заранее не знает «как надо». Если автор не хочет быть эпигоном и подражателем – он призван превзойти уже адаптированные измерения, всегда начинает сначала. В этом смысле любой акт творчества есть, безусловно, процесс непрерывного «самопревышения», способность выйти за пределы себя, за границы уже существующего. Опыт импрессионистов, П. Сезанна, П. Пикассо, Х. Сутина, М. Шагала, Э. Кирхнера, П. Клее, Вольса, Ж. Фотрие, Ф. Бэкона, Ж. Дюбюффе, Никола де Сталя, Г. Рихтера и многих других в последнем столетии демонстрирует, как неостановимый процесс творчества быстро делает «музейными» предыдущие практики и заявляет новое понимание выразительности живописного пространства. Утверждение всех этих практик в нашей художественной жизни не проходит бесследно: непривычная визуальность научает зрителя получать удовольствие от

нового языка искусства, в котором претворена до того неосознанная аффективность человека, сложные градации внутренних состояний, где прорастают приемы нового зрения, нового вкуса.

Подобная смена ракурсов, оптик, стилей происходит в искусстве непрестанно. На любом этапе культуры искусство опережает свое время, вырабатывает новый говорящий язык – сколь внятный, столь и не вполне проясненный, выражающий глубинную энергию неотрефлексированных сторон бытия. *Философия ищет истину, в то время как искусство уже заключает ее в самом себе* – так можно выразить специфику произведений художественного творчества, остающихся жить в веках. Более того, внимательный исследователь может прийти к заключению: искусство всегда празднует победу над искусствоведом. Ведь в руках исследователей и аналитиков, как правило, *уже известные* измерения и представления о свойствах искусства. На этой «опробованной» основе легко выносить размашистые критические приговоры новым и непонятым художественным явлениям. Не раз в истории было, когда отвергались произведения, претворяющие новые формы чувственности. Такую судьбу в XX в. имели роман Генри Миллера «Тропик рака» (1934), первоначально запрещенный цензурой в нескольких странах; кинофильм «Империя страсти» (1978, режиссер Нагиса Осима). Противоречивое отношение вызвали и продолжают вызывать кинофильмы «Последнее танго в Париже» (1972, Бернардо Бертолуччи), «Чтец» (2008, Стивен Долдри), «Аквариум» (2009, Андреа Арнольд) и многие другие. Вместе с тем история искусства учит, что не стоит спешить относить *за* границы искусства то, что не вписывается в уже знакомые критерии. Если теория начинает буксовать и не может интерпретировать новую художественную практику, – значит, надо размышлять о том, насколько гибок и адекватен искусствоведческий инструментарий.

Сохранить тайну в качестве тайны и одновременно приоткрыть ее для мира – в этом и состоит уникальная задача искусства, культивируемая на протяжении тысячелетий. Восходят и терпят крушение эстетические каноны, оканчивают свою жизнь новые и старые эстетические понятия, само же искусство демонстрирует способность на каждом новом витке обнажать новые уровни чувственности, новые зоны экзистенции, до поры до времени для человека закрытые. Очевидно, что натяжения и конфликты между новыми языками искусства, зон-

дирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой антропности, которая понятна обществу, будут всегда.

То же самое касается и современных пластических искусств. Не раз в истории бывали случаи, когда общество не готово было принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться в понимании художественного качества, устоявшихся художественных критериев. Очень уж сильна инерция получения удовольствия от узнаваемого, того, что открывается без усилий. Об этом зачастую свидетельствуют даже приоритеты художественной и интеллектуальной элиты, абсолютизовавших и узко понимавших принцип *мимесиса*. Так, академик живописи, известный русский портретист середины XIX в. С.К. Зарянко не раз повторял, что если портрет и оригинал будут неразлично схожи, то торжество живописи будет в этом случае пределом. Абсолютизация «узнаваемого» как единственной ценности живописи достаточно распространена и в наше время. Если двигаться по этой логике и создавать исключительно произведения, *удобные* для зрителя, художник быстро снизойдет до штампов. В таких случаях зрительский опыт входит в противоречие с неперменным условием обновления художественного языка как способа его адекватного существования в культуре. Постигание незнакомого требует от зрителя известной мобилизации, встречного внутреннего движения, но к этому, увы, готовы не все. Вместе с тем, как известно, прикладные формы искусства очень чутко адаптируют новые приемы формообразования, сложившиеся в «артхаусном» творчестве. И применительно к творчеству Пикассо, и в отношении Матисса, а также Р. Делоне, Ж. Брака абсолютно верно негодование Э. Дега: «Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы». Неприятие, жесткая критика со стороны обывателя не исключала «застревания» в его в сознании мощных волнующих вибраций, исходящих от новых форм, которые моментально подхватывала и раскручивала массовая индустрия рекламы, моды, мебели. Так, благодаря именно активным заимствованиям, столь популярному декоративно-прикладному искусству как *ар-деко* между двух войн удалось необычайно возвысить свой статус: ведь оно напитывалось духом высокой фантазии и преобразования блистательных живописцев первого ряда, опережавших свое время.

Какое влияние современные языки искусства оказывают на гуманистические основы общества, на его этический климат? Как и в прежние эпохи, это воздействие весьма опосредованно, неочевидно. Так, через пластические виды искусства в большей мере воспринимаются и впитываются не столько модели поведения людей и способы разрешения конфликтов (как, скажем, это происходит в кино, театре, в литературе), сколько формируются особые градации чувствительности, эмоциональной включенности, способности к «внутреннему диалогу», собеседованию и сопереживанию. Восприимчивость к искусству порождает особую душевную тонкость и гибкость. Можно полагать, что эта тонкость затем опосредованно переносится и на поведение человека в самой жизни, на выстраивание отношений с другими людьми.

Список литературы

1. *Дворжак М.* История искусства как история духа. – СПб.: Акад. проект, 2001. – 336 с.
2. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина. – СПб.: Аxioma, 2000. – 276 с.
3. *Кассирер Э.* Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3–30.
4. *Клакхон К.К.М.* Зеркало для человека. Введение в антропологию. – М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 2009. – 244 с.
5. *Кривцун О.А.* Психология искусства. – М.: Юрайт, 2015. – 266 с.
6. *Мерло-Понти М.* Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
7. Многомерный образ человека. На пути к созданию единой науки о человеке. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 365 с.
8. *Оруджев З.М.* Природа человека и смысл истории. – М.: Либроком, 2009. – 448 с.
9. *Политыко С.Д.* Антропология творчества. – М.: Ин-т человека РАН, 2003. – 120 с.
10. Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с.
11. *Тасалов В.И.* Искусство в системе Человек – Вселенная: Эстетика «антропно-го принципа» на стыках искусства, религии, естествознания. – М.: КомКнига, 2007. – 256 с.
12. *Тесля С.Н.* Экзистенциальная аналитика повседневного. – СПб.: СПбГУ, 2011. – 429 с.

13. *Шелер М.* Человек и история // *Шелер М.* Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – С. 70–97.
14. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 688 с.
15. *Riegl A.* Die Entstehung der Barockkunst in Rom. – Wien: A. Schroll, 2012. – 256 S.

Г.С. Померанц

ПОЛНОТА БЫТИЯ

Аннотация. В статье рассматривается понятие «полнота бытия», которое переживается как счастье, блаженство, творчество, созерцание красоты, стяжение Святого Духа.

Ключевые слова: полнота бытия; счастье; блаженство; творчество; созерцание красоты; иерархия форм бытия.

Abstract. The idea of the «fullness of being» is under concern in the article. The author regards this concepts in its different manifestations such as happiness, bliss, creativity, et cetera.

Keywords: fullness of being; happiness; bliss; creativity; the contemplation of beauty; the forms of being hierarchy.

Полнота бытия – понятие, приобретающее смысл в иерархии уровней бытия; в обществе людей – важнейший аспект качества жизни. Можно различать структурную, психологическую и онтологическую полноту бытия. В первом смысле бытие тем полнее, чем больше используются возможности структурных сочетаний. Синонимами полноты становятся богатство и конкретность. Состояние элементарных частиц абстрактно, бедно и неполно. Структурные возможности полнее разворачиваются в молекуле, в жизни и в культуре. На каком-то уровне структура становится отражением Целого, его образом и подобием, образом вечного во времени. Одновременно возникает угроза потери полноты бытия, жизни и сознания.

Там, где есть ощущение полноты бытия, есть и его антоним – подавленность, угнетенность. Это чувство – признак упадка, ведущего к

смерти, или циклических перемен, связанных с вращением Земли. Многолетние растения переживают максимум бытия* весной, животные – в период брачных игр. Максимум бытия человека – экстаз, ощущение выхода за рамки пространства и времени.

Полнота бытия переживается как радость, счастье, блаженство. Одно из лучших описаний – в песенке Клерхен (из трагедии Гёте «Эгмонт»): «Быть полным радости, страдания и мысли»... Эта полнота бытия дается любовью:

Звездно ликуя, смертельно скорбя,
Счастье душа познает лишь любя.

Но чувство полноты бытия дают и созерцание красоты, и творчество. Начало песенки мы дали в прозаическом переводе. Он точнее стихотворного, в котором выпало коренное понятие: «полнота», а также то, что особенно отличает человека: «мысль». В мысли Паскаль видел хрупкое достоинство, способное уравновесить бесконечное количественное превосходство абстрактных форм материи: «Человек слаб, как тростник, дуновения ветра достаточно, чтобы сломать его, но этот тростник мыслит...»

Афоризм Паскаля – возможно, первая формулировка основной идеи *иерархии форм бытия*, иерархии, в которой крошечное существо со способностью мыслить «весит» больше всех звезд и галактик. Однако самого Паскаля такое превосходство не удовлетворило. Полноту бытия он нашел в том, что назвал одним словом «огонь», в переживании, записанном (но не описанном) в его знаменитом «амулете».

Сравнивая запись Паскаля с другими подобными свидетельствами, можно предположить, что максимум бытия был пережит как «огонь» или «свет», вспыхнувший в груди и «сжегший» все различия, всякую двойственность, так что не осталось ни «мыслящего тростника», ни тяжести Вселенной, готовой на него обрушиться. Это живое чувство реальности Целостного и Вечного переживалось и в других

**Максимум бытия* – перманентное состояние человека, названного буддой (просветленным), татхагатой (тем, на которого можно только указать, – этот, ибо он превосходит земные мирки), дживанмукта (вознесенный к полноте свободы, оставаясь среди живых), Сын Божий. Предположительное состояние Бога. Чаще всего – один миг или несколько мгновений, бросающих свет на всю остальную жизнь.

формах, – например, так, как Даниил Андреев на реке Неруссе или Серафим Саровский (по описанию Мотовилова). В последнем случае полнота бытия сознавалась как стяжание Святого Духа.

Онтология высшего мига (или верховного переживания) обычно соответствует конкретной религиозной традиции. Но существует также классификация, выносящая за скобки различия вероисповеданий. Различаются экстаз (в узком смысле слова), энстаз и констаз. В первом случае выход за рамки обыденного опыта связан с созерцанием уже известных образов святости. Таковы созерцания Христа, Богородицы и святых у христианских мистиков. Энстаз примерно соответствует нашей трактовке паскалевского «огня». В христианской традиции он близок к Майстеру Экхарту, но особенно часто встречается в Индии. Констаз – созерцание бытия в пространстве и времени, как бы подсвеченного изнутри. Этот тип созерцания породил дальневосточные мистические пейзажи, «иконы тумана», где туман, поглощающий предметы, – символ недвойственности Дао. Икона, напротив, связана с видением особого потустороннего мира, неба и ада. Бросается в глаза, что для каждого большого культурного мира, субэкумены, характерно преобладание определенного типа «верховного переживания». С этим связаны различия в иконографии.

Первым образом полноты бытия у племен, не знакомых с другим искусством, был обрядовый танец, хоровод. Он органически вырастает из игры, связывающей человека с животными и птицами (игры молодняка, брачные игры). В погоне за необходимым человек сужает поле своего зрения, сосредотачивается на определенных целях и теряет созерцание Целого. Из смутного чувства потери вырастает потребность восстановить Целое как круговорот танца – образа космического танца. В индуизме, сохранившем много архаических черт, это представлено в лиламурти (образе игры) Шивы-Натараджи, царя танца. Однако и в христианской Троице, как ее изобразил Рублёв, можно увидеть мысленный круговорот, движение из тишины Отца (средний ангел) к решимости Сына, от истощения Сына в подвиге и жертве (условно переданным движением руки к чаше) – к отрешенности и из нее, силой Святого Духа (посильно изображенного в правом ангеле, как бы восстающем из бездны смерти) – вновь к Отцу. «Игра идет в природе Отца, зрелище и зрители суть одно», – написал о Троице Майстер Экхарт.

Чем более совершенствуются приемы и орудия для достижения частных целей, тем труднее вернуться к блаженству бытия в Целом. В современном техногенном мире обычным состоянием становится «тоска небытия» (Блок). «Серые джентльмены» из сказки Михаэля Энде «Момо» накапливают время и разрушают бытие. Время, эквивалентное деньгам, – нуль бытия. Балансируя на грани небытия, богооставленный человек форсирует агрессию и секс. Но таким образом он достигает не жизни, а смерти.

Полнота бытия довлеет Богу и доступна человеку как образу и подобию Бога. Это бесконечное страдание и сострадание, тонущее в бесконечной радости творчества. Таков смысл ответа Иеговы Иову. Но человек, в отличие от Бога, открыт переменам. Даже познав высший миг, он не всегда может его сохранить. Невозможно быть совершеннее Христа, но и Христос на кресте сказал: «Зачем Ты оставил Меня?» Удел человека – периодическое падение в богооставленность, в тоску небытия и способность вытерпеть эту тоску, не теряя веры в свет по ту сторону темной бездны.

Список литературы

1. *Андреев Д.* Роза мира. Метафилософия истории. – М.: Прометей, 1991. – 288 с.
2. *Блум А.* (Митрополит Сурожский). О встрече. – СПб.: Сатис, 1994. – 205 с.
3. *Кришнамурти Д.* Проблемы жизни. – М.: Разум, 1995. – Кн. 3. – 448 с.
4. *Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю. Гинзбург. – М.: Изд-во им. Сабашиных, 1995. – 480 с. (с илл.).
5. *Померанц Г.* Выход из транса. – М.: Юрист, 1995. – 575 с. – (Серия «Лики культуры»).
6. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. – СПб.: Алетейя, 1992. – 334 с.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2018 № 1(84)

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. Можаяева
Корректura, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 19/II – 2018 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 15,3. Уч.-изд. л. 12,5
Тираж 350 экз. Заказ № 170

**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 (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru