

А.Л. Доброхотов

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ



Александр Львович Доброхотов
Философия культуры
Серия «Учебники Высшей
ШКОЛЫ ЭКОНОМИКИ»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22046414

*Философия культуры [Текст] : учебник для вузов / А. Л. Доброхотов ;
Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей
школы экономики, 2016. – (Учебники Высшей школы экономики). – 557,
[3] с. – 1000 экз. – ISBN (в пер.): Высшая школа экономики; Москва;*

2016

ISBN 978-5-7598-1191-6

Аннотация

Учебник написан на основе требований и нормативов для направлений подготовки бакалавров «Культурология» и «Философия» в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики». В нем соединены разные дидактические жанры: история культурологических идей; теоретическая часть с единой идейной схемой и анализом истории культурных эпох; сборник теоретических эссе, посвященных конкретным «казусам»; учебные материалы. Учебник снабжен обширной библиографией, хронологической схемой и словарем культурфилософской лексики.

Принципиальной установкой учебника является доминанта истории культурфилософских идей: предполагается, что основой обучения должен стать исторически сложившийся корпус ведущих концепций философии культуры, которому подчинен современный категориальный аппарат дисциплины. С этой точки зрения сегодняшняя артикуляция и тематизация философии культуры как дисциплины должны играть роль систематического введения, не предопределяющего идейные предпочтения учащегося. Философия культуры представлена в учебнике как единый вектор мысли с закономерным сюжетом развития. Экспериментальный аспект учебника – создание системы «факультативов», параллельной основному тексту. «Факультативы» не являются чисто дидактическим материалом, но они демонстрируют основные подходы философии культуры к своей предметности. Это позволит студенту, освоившему концептуальный материал, увидеть, как можно его приложить к конкретной историко-культурной реальности.

Для студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных вузов.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие	6
Часть I	13
Глава 1	13
Факультативы	29
Античность в самосознании новоевропейской культуры	29
Данте как философ культуры	42
Глава 2	62
Факультативы	89
Наука XVIII в.: смена парадигмы	90
Дидро. «Парадокс об актере»	97
Глава 3	113
Факультативы	169
Конфликт рационализма и мистики: Сведенборг и Кант	169
А.Г. Габричевский о Гердере	192
Гофман как философ культуры	202
Глава 4	212
Факультативы	250
Философия архитектуры в Германии на рубеже XVIII–XIX вв.	250
Конец ознакомительного фрагмента.	255

Александр Доброхотов

Философия культуры

Рукопись подготовлена в рамках грантового проекта
ВШЭ по изданию авторских учебников

Рецензенты:

доктор философских наук, заведующий сектором античной и средневековой философии и науки Института философии РАН

В.В. Петров;

доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета

Г.И. Зверева

Предисловие

«Философия культуры» как дисциплина в системе высшего образования сегодня уже с достаточной определенностью позиционируется среди других гуманитарных и социальных номинаций: в частности, она уже не смешивается с культурологией. Но все же надо отдавать себе отчет в том, что время итоговых учебников по философии культуры, которые можно было бы назвать сводом устоявшихся дисциплинарных знаний, еще не пришло. Это вполне естественно: философия культуры и как гуманитарное знание, и как учебный курс находится в процессе становления. «Философия культуры» – это рубрика, которая появилась сравнительно недавно. Гуманитарная наука стала активно ветвиться на дисциплинарные потоки и «ручейки» во второй половине XX в. Это многообразие, надо сказать, зачастую так же быстро «пересыхает», как и появляется, но «философия культуры» закрепились. При этом она нередко «перечитывает» со своей точки зрения то, что уже попало в другие рубрики: в социологию, психологию, языкознание, антропологию и т. д. Поэтому белых пятен на этой территории более чем достаточно. Нет устоявшейся терминологии, нет привычных навыков размежевания с близкими дисциплинами, умения отделить академическое исследование от идеологической манифестации, нет системных и достаточно полных историй культур-

философских учений. (Зато читателям этого учебника – будущим молодым ученым – есть чем заняться в перспективе.)

Ниже будет представлена долгая и богатая история развития культурфилософских идей, но – при всем том – у философии культуры практически нет фундамента общепризнанных аксиом, методов и достижений (в той мере, в какой ими располагают, скажем, социолог или лингвист). Спорно даже то, что мы вправе надеяться на появление такого фундамента в будущем. Тем не менее многообразие дидактических подходов, учебников и пособий – одно из условий хотя бы относительного успеха в этом направлении. Учебники по философии культуры нужны в самых разнообразных версиях, чтобы в процессе проб и ошибок выявлять удачные решения. Но принцип поливариантности имеет еще один важный аспект, который надо подчеркнуть с самого начала: гуманитарные науки – это многообразие точек зрения. Именно в этом их сила, и в таком качестве надо эти науки изучать. Унификация гуманитарного знания делает его бесплодным, поливариантность – напротив – позволяет осваивать неоднозначную реальность человеческого мира. Так, хорошо организованная сеть множества дорог позволяет лучше освоить городское пространство, чем одна магистраль (хотя магистраль, безусловно, лучше, чем бездорожье). Данный учебник также нужно рассматривать как авторскую версию одного из возможных подходов к теме. От него не нужно ждать директивности, но можно ждать инструктивности. Прини-

мая или не принимая его положения, читатель все же проходит путь обучения.

От философии культуры, как и от всякой теории, не следует требовать «пользы», но можно, тем не менее, ожидать подсказок в решении насущных задач. Сегодня крайне востребованным оказалось умение сформулировать универсальные ценности и различить простейшие функции культуры. Например, недавно возобновился спор о соотношении науки и религии (казалось бы, давно завершённый). Заговорили о «столкновении цивилизаций», о «мультикультурализме». Знать в ходе этих споров кое-какие накопленные опытом философии ответы было бы неплохо. Польза философии культуры возможна и там, где современные конфликты в явной или скрытой форме содержат установки, идеи и мифы, которые поддаются анализу. Впрочем, самая общая польза в том же, в чем польза изучения иностранных языков. Среда непонятных «шумов» превращается в среду коммуникации. Мы начинаем понимать, что происходит вокруг, по каким правилам идет «игра», и нами уже трудно манипулировать. Философия культуры неплохо учит разоблачать те формы культуры, которые выдают искусственное за естественное, а естественное – за этическое, моральное, а значит, она учит не обманываться речами различных проповедников вражды или ложной солидарности. Вот еще, может быть, самый простой пример «пользы»: сейчас важные процессы происходят в массовой культуре, которая не только высве-

чивает, выговаривает какие-то не замеченные нами тайны современного мира, но и в своих «низких» модусах вырабатывает и апробирует ценности будущей высокой культуры. Способы расшифровки этих сообщений подсказывает нам идейный ресурс, накопленный философией культуры.

Предлагаемый учебник до некоторой степени экспериментален и принадлежит к типу учебника-исследования. Автор счел возможным использовать разнообразный спектр жанров: история идей; «догматичная» теоретическая часть с единой идейной схемой и анализом истории культурных эпох; эссе, посвященные тем или иным конкретным «казусам»; дидактические материалы. Этим должна быть показана многоаспектность философии культуры как гуманитарной дисциплины.

Одним из принципиальных решений учебника является доминанта истории культурфилософских идей. Автор твердо уверен в том, что основой обучения должен стать исторически сложившийся корпус ведущих концепций философии культуры, которому будет подчинен современный категориальный аппарат соответствующей дисциплины. С этой точки зрения сегодняшняя артикуляция и тематизация философии культуры как дисциплины должна играть роль систематического введения, не предопределяющего идейные предпочтения учащегося. Признавая дискуссионность такого решения, автор все же считает его хорошо обоснованным и позволяющим избежать догматизма. Учебник стремится

представить философию культуры как единый вектор мысли с весьма неслучайным сюжетом развития и поэтому должен читаться как текст, связанный в целое не авторским усилением, а историей предмета. Студент, который пройдет путями культурфилософской мысли, получит возможность сопереживать ее ключевые события. В этом случае учебник будет школой гуманитарной мысли.

Приоритет некоторых тем (концепций зрелого Просвещения и немецкой классической философии), который очевиден в исторической части учебника, может быть оспорен, но надо признать, что с точки зрения дидактического эффекта именно этот материал позволяет вооружить студента системой понятий и методов, сохраняющих валентность во все периоды развития философии культуры. По этой же причине в учебник включены некоторые сквозные культурно-исторические фабулы. Так, особое внимание обращается на «волновой» характер историко-культурных процессов, анализ которых подкреплён историческим материалом и компаративным анализом культурных эпох. Движение по культурному циклу хорошо выявляет телеологию культуры: по авторской версии – объяснительную матрицу культурных процессов. В учебнике рассмотрены основные типы трансляции культуры как внутри целостного типа, так и при взаимодействии между гетероморфными культурами. Особое внимание уделяется тем случаям трансляции, когда внутренняя преемственность культуры заканчивается и она долж-

на уступить место другой культуре. В этом случае речь идет уже не столько о традиции, сколько о консервации и адекватной «зашифровке» культуры: именно эти механизмы часто игнорируют авторы культурологических учебников. Одна из главных задач философии культуры, как полагает автор, состоит в построении функционально-значимой теории динамики культурных форм: без них малоэффективны традиционные герменевтические и каузальные объяснения механизмов культуры. Поэтому учебник специально обращает внимание на достижения культуральных исследований XIX–XX вв., выводящих на построения когерентной теории динамики культурных морфем. Селективность указанных тем во многом связана с их дидактической задачей: с тем, чтобы избранный демонстративный материал позволял студенту двигаться дальше самостоятельно.

Теоретические разработки учебника основаны на том, что, с точки зрения автора, предмет философии культуры есть смыслообразующая деятельность, объективированная в артефактах. Причем существенной для учебника является спецификация философии культуры как связи императивов духовной культуры и природной среды через создание символической среды как медиума. Для автора принципиально то, что «композит» состоит именно из этих элементов.

Еще одно решение, дискуссионность которого автор готов признать, – создание системы «факультативов», параллельной основному тексту. «Факультативы» не являются чисто

дидактическим материалом, но они демонстрируют основные подходы философии культуры к своей предметности. Это должно позволить студенту, освоившему концептуальный материал, увидеть, как можно его приложить к конкретной историко-культурной реальности. Полезны будут и «факультативы», дающие очерк методики отечественных культурологов и философов, давно уже получивших признание международного научного сообщества. Пусть не удивляют читателя в этих эссе некоторые реминисценции, «цитаты» из основной, теоретической части (а порой и «переклички» самих факультативов). Они намеренно использованы автором, с тем чтобы «новое» знание периодически находило опору в уже знакомом, закрепляя и расширяя его и одновременно выстраивая некий каркас взаимосвязей, на котором держится единое целое книги.

Учебник рассчитан на студентов и аспирантов гуманитарных вузов, поэтому автор избегает в нем искусственного упрощения проблематики. Но при условии помощи педагога-руководителя или использования справочной литературы он может быть применен и в других вузах, а также в старших классах средней школы.

Часть I

Возникновение и развитие философии культуры

Глава 1

Предыстория

Теория культуры появляется в европейской науке лишь в XVIII в. Еще позже формируется культурология как самостоятельная дисциплина: это происходит в XX в. Но, несмотря на относительную молодость культурологической мысли, можно говорить о ее достаточно содержательной предыстории. В мышлении древних цивилизаций тема культуры присутствует в «связанном» виде: она включена в религиозный культ, в мифологию, в исторические и географические описания, в практику образования и т. п. Культура не становится предметом исследования хотя бы потому, что не существует как отдельно воспринимаемый объект. К такому восприятию привела лишь долгая история культурных кризисов, научившая видеть в культуре не естественную среду социальной жизни, а продукт творческих усилий, имеющий ограниченную временем и обстоятельствами ценность. Попробуем

взглянуть на эти косвенные формы понимания культуры¹.

Древние мифы (и их фольклорные родственники – сказки), как правило, затрагивают два сюжета, имеющие отношение к нашей теме. Это: а) рассказ о творении мира и б) приключения дерзкого изобретателя разных хитростей и приспособлений (названного в научном мифоведении культурным героем). Древняя космогония разных народов дает множество вариантов просхождения мира, среди которых можно найти и весьма причудливые, но нам особенно интересен мотив творческого усилия, которое может осуществляться богом (богами), человеком или даже животным. Этот извод космогонии отличается от версий, по которым мир рождается биологической силой (как дитя божественной пары родителей, или как птенец из яйца, или как часть разъятого тела прародителя и т. п.). В тех мифах, где мир порождается целенаправленным усилием бога-творца (как, например, в египетской и вавилонской мифологии, в индуизме, в иудаизме), уже присутствует в скрытой форме тема культуры: творец придает хаотическому материалу форму и смысл, зачастую опосредуя свою волю такими инструментами, как слово и число, устраивает мир как сложноорганизованную систему с уровнями разного достоинства и предназначения (таковы, например, древние модели мира как «мирового древа»,

¹ Здесь и далее автор уделяет преимущественное внимание средиземноморско-европейской культурной истории. Это обусловлено не европоцентризмом, а большей иллюстративностью и доступностью данного историко-культурного среза для понимания той традиции, к которой принадлежат читатели.

«мировой горы» или античный образ «космоса»). В мифоведении такой тип творца называют демиургом², и действительно, перед нами – образ мастера, который творит мир как добротную вещь или как произведение искусства.

Во многих мифах наследниками творения оказываются люди. Человек может бережно хранить порядок, установленный богами, но может и вносить в него нечто новое. Такой ролью в мифах обычно наделяется «культурный герой». Он устанавливает правила общественной жизни, мастерит или добывает (порой хитрыми уловками) инструменты, огонь, полезные злаки, изобретает приемы ремесла, охоты, искусства. Иногда он даже помогает богам в благоустройстве природного мира. Любопытно, что чаще всего древние мифы изображают культурного героя как пройдоху и жулика, который похищает то, что ему не принадлежит (ученые назвали такой мифологический тип «трикстером»). Видимо, с давней древности приписывала творческие силы только богам и побаивалась наделять ими недостойный человеческий род. Культурному герою несвойственна роль племенного вождя, который защищает установленный порядок, или жреца (жречество в большей степени хранит дары богов, чем изобретает новое). Он скорее оживляет и разнообразит мир своими проделками и уловками. При этом отнюдь не все его выдумки служат людям на благо, часто это плоды его озорства или дерзости (в таких случаях в мифе нередко появляются

² Греч, «демиургос» означает «мастер», «ремесленник».

отрицательные двойники культурного героя, как бы пародирующие его полезные дела). Лишь со временем культурный герой уподобляется богам и становится изобретателем (как Гермес), мастером (как Гефест) или героем (как Прометей). Важная роль культурного героя – борьба с темными хаотическими силами, будь то природная стихия, чудовище или злодей. Стоит заметить, что культурный герой может быть прямым потомком богов, их родственником или сотрудником, но он остается человеком при всех своих подвигах и даже волшебных способностях. Лишь сравнительно поздний слой мифов говорит об обожествлении героя, его принятии в сообщество богов. Мы видим, что древняя мысль уже включает в свою картину мира акты сознательного творчества, акцентирует внимание на переходе от хаоса к порядку, на необходимости героических усилий для поддержания такого порядка и осознает неоднозначную роль в мировом устройстве человека, способного стать и на сторону хаоса, и на сторону порядка.

Вместе с появлением в лоне древнего Средиземноморья греческой полисной демократии – общества радикально нового типа – возникает и новый образ культуры. Дело в том, что, в отличие от других древних цивилизаций, где хранителями культурных ценностей было сословие жрецов, античная (греко-римская) цивилизация, основанная на принципе гражданской свободы, утверждает свою культуру как общинную собственность и ценность, за которую отвечают все

граждане. Естественно, в этих условиях появляется необходимость в массовом образовании, вырастает роль культуры как пространства коммуникации, ощущается и потребность в рациональном осознании (в рефлексии) законов культуры. Само понятие культуры формируется в довольно узкой предметной области: стремление обобщить культурные явления возникает только в связи с образованием. Этому служат греческое понятие «пайдейя» и латинское «гуманитас», общий смысл которых – воспитание и образование, делающие из природного человека достойного гражданина. Однако смысловая нагрузка этих понятий приблизилась к современному понятию «культура»: словом «пайдейя» обозначали весь тот комплекс ценностей и традиций, который делал человека (независимо от его этнического и социального происхождения) сознательным носителем эллинской культуры. Было в ходу также понятие «мусейя», которое обозначало область духовных достижений образованного человека, его причастность к музам и их дарам. Но потребности в обобщенном описании этой области мы не встречаем.

И все же можно говорить если не о теории культуры, то о своего рода «чувстве культуры», которое было весьма развитым в античности. Эпические поэмы Гомера и Гесиода – «священное писание» Античности – проникнуты благоговейным восхищением способностью богов и людей превратить хаос в благоустроенный и прекрасный космос. Воспевание труда, изобретательности, любовное описание строе-

ний, оружия и утвари, гордость эллинским мастерством и разумом – все это говорит о том, что универсум идеальных и материальных артефактов воспринимается греками как целостная и прекрасная система. По образу Паламеда – персонажа мифов и эпоса – мы видим, каким почтением окружен этот изобретатель алфавита, цифр, монет, календаря, мер веса и длины, игры в кости и шашки. По образу Одиссея – главного гомеровского культурного героя (и соперника Паламеда) – мы можем судить о том, как рядом с прославлением воинских подвигов появляется восхищение изворотливым, гибким разумом и способностью сохранять с его помощью человеческое достоинство в самых невероятных ситуациях. У Гесиода можно увидеть своего рода динамику культуры. В поэме «Теогония» дана генеалогия богов, изображающая поэтапный переход эволюционного типа от хаоса к космосу, которым разумно правят олимпийцы. В эпической поэме Гесиода «Труды и дни» мы встречаем описание культурных эпох, связанных с пятью последовательными поколениями людей, сотворенных богами. Гесиод изображает нелинейный процесс: золотое, серебряное и медное поколения сменяются в направлении вырождения; четвертое – героическое – поколение лучше прежних, но губит себя войной, пятое – железное – несет с собой окончательную и безраздельную власть бесправия и злодейства. Заметим, что, с одной стороны, судьба каждого поколения predetermined материей, из которой его создает Зевс, но с другой – эпоха

формируется способом труда, совестью и справедливостью; люди сами творят свой мир.

С гесиодовским драматизмом переживает человеческий дар творчества и Софокл («Антигона», 332–375; пер. Д.С. Мережковского). Софокл изумляется тому, что «сильнее человека нет в природе ничего», но уверен, что он «если нет в нем правды вечной, на погибель обречен». Заметим, что, воспевая разумность человека, Софокл употребляет слова «механе» (хитрость, уловка, приспособление) и «техне» (умение, искусство, ремесло) – слова, в которых звучит предвестие будущего триумфа европейской техники. Современность унаследовала созидательный пафос античности, но предостережения Софокла как-то забылись. Для античного же сознания, особенно греческого, в завоеваниях культуры всегда было что-то сомнительное и рискованное. Недаром Прометей, безусловный герой для Нового времени, для Античности (для Гесиода, Эсхила) – все же соперник олимпийцев (титан), дерзкий нарушитель мирового порядка, заслуживающий возмездия.

Осознавая «дерзость» культуры, древние признают и ее необходимость людям в той мере, в какой они отделены от мира животных. Оба этих мотива – восхищение созидательными способностями человека и опасение утратить связь с природой – постоянно сопровождают античную мысль. Интересом к пестрому быту, нравам и культуре разных народов пронизаны рассказы (логосы) первых греческих истори-

ков: логографов и Геродота. Поздние историки более критичны и разборчивы в выборе предмета своих рассказов, но у них зато появляется ощущение культурной значимости истории. Так, Фукидид воспроизводит речь Перикла (II, 34–46), в которой дано то, что мы бы сейчас назвали характеристикой культурного типа Афинского государства. Греки были склонны понимать историческое время как циклический, повторяющийся процесс, но именно поэтому Фукидид видит смысл в труде историка, который извлекает из событий их поучительный и воспитательный смысл (своего рода культурный опыт). У Ксенофонта мы встречаем попытку понять и оценить чужую культуру как образец: его «Киропедия» (или «О воспитании Кира») – своеобразный дидактический роман, где персидская культура изображена в утопических тонах. Позднее римский историк Тацит в труде «Германия» также не только даст этнографический очерк быта и нравов германцев, но и оценит их образ жизни как естественное царство свободы и морали, контрастирующее с римским обществом, развращенным и изнеженным культурой и богатством.

Первым отчетливо выраженным актом рефлексии о культуре были учения ранних греческих софистов, которые противопоставили мир человеческих творений и отношений миру природы. Ключевое для софистики различие свободно установленного закона (*nomos*) и природной необходимости (*physis*) впервые допустило несоизмеримость космоса и

человека. Этим была не только намечена будущая граница гуманитарного и естественно-научного знания, но и указана специфика культуры как особого типа реальности.

Ко времени духовного расцвета Афин на рубеже V–IV вв. до н. э. сложился устойчивый дискурс о культуре, который можно назвать типичным для античной ментальности. Последовательность полезных изобретений и открытий во времени становится одной из форм осмысления культуры. У Демокрита эта тема становится картиной культурной эволюции (Лурье, 558).

Такую же картину, но с более настойчивыми сетованиями по поводу утраченной гармонии с природой, нарисует в I в. до н. э. римский последователь Эпикура Тит Лукреций Кар («О природе вещей», ст. 1448–1455; пер. Ф. Петровского).

Новый поворот темы мы встречаем у Платона. В диалоге «Протагор» заглавный персонаж рассказывает миф о даре Прометея, в котором культура предстает более дифференцированным пространством, чем в традиционных рассказах о прогрессе. Корнем культуры оказывается ошибка Эпиметея, который, распределяя способности между смертными существами, забыл про людей и оставил их беззащитными. Исправляя ошибку брата, Прометей крадет искусство Гефеста и Афины вместе с огнем (321 с-е; пер. В.С. Соловьева). Поскольку человечество осталось без социальности, культура науки (Афины) и техники (Гефеста) оказалась беспомощной. Тогда Зевс посылает Гермеса ввести среди людей стыд

и правду так, чтобы все были к ним причастны (322 c-d). Таким образом, культура внутри себя разделена на сферы «техники» и «ценностей», говоря современным языком, и эти сферы не следуют друг из друга с естественной необходимостью. Платон указывает на источник возможных конфликтов внутри культуры и предостерегает от однозначного понимания прогресса.

Поздняя Античность парадоксально сочетает расцвет специализации и детализации культуры с относительно слабым интересом к теоретическим изысканиям в сфере самосознания культуры. Эллинистическая культура, с ее релятивизмом, субъективизмом, энциклопедизмом, тягой к организации академических сообществ и в то же время к сближению с миром повседневности, музейным отношением к наследию, интересом к традиции, опытом массовой культуры, диффузией и диалогом с инокультурными мирами, должна была бы заняться рефлексией. Но вместо этого мы встречаемся с повторением классических схем. В целом культурология не нашла почвы в Античности из-за фундаментальной установки на толкование природы как единственной и всеохватывающей реальности: субъективный аспект культурного творчества рассматривался как то, что надо подчинить объективно верному «подражанию» (мимесису) природным образцам (как бы при этом ни понималась природа). Античность, как уже отмечалось, знала понятия, близкие к нашей «культуре»: таковы греческая «пайдейя»,

«музейя» и римская «гуманитас». Но эти понятия, по сути дела, означали совокупность общепринятых ценностей, передаваемых образованием. Достаточно было общего учения о природе и бытии, чтобы понять их смысл. К тому же древние не видели здесь специфического предмета науки: «музыкальное» отличает свободного и образованного грека от варвара, но само оно не наука, и в нем нет особых законов его собственного бытия.

Средние века практически не меняют эту установку. Дело в том, что система средневекового образования в целом была заимствована из Античности. Духовный аспект культуры оказался почти без остатка инкорпорирован религиозным культом. Религиозное же отношение средневековых теистических конфессий (христианства, ислама, иудаизма) к культуре было парадоксальным соединением утилитарного приятия и субстанциального размежевания. Культура стала чем-то «внешним», чьи соблазн и опасность никогда не забывались. К XIII в. формируются сложные символические системы (то, что сейчас иногда называют «тексты»), в которых мы находим латентные представления о культуре как целостности: готическая архитектура, университет, монастырь как система, сообщество алхимиков, мир паломничества, новые монашеские ордены, тексты и легенды артуровского цикла, куртуазная литература, «Комедия» Данте и др. Эти «тексты» могут быть прочитаны как образ многоуровневого, сложного мира перекликающихся символов: так виделась культура

зрелому Средневековью, но – будучи видимой и понимаемой – она не проговаривалась как «теория».

Культурологический дискурс появляется на закате арабо-мусульманского Средневековья, в XIV в. Во «Введении» («Мукаддима») к своей «Большой истории» Ибн Хальдун (1332–1406) провозглашает необходимость новой науки об обществе, которая раскрыла бы законы его существования и развития. Две главные закономерности, с его точки зрения, – это «способ добывания жизненных средств» (т. е. хозяйство в широком смысле слова) и природная среда. Ибн Хальдун решительно отверг мусульманских перипатетиков с их платоно-аристотелевским учением об обществе и утопическую традицию (выдающимся образцом которой, между прочим, была «Повесть о Хайе ибн Якзане» мыслителя XII в. Ибн Туфайля, где конструировалась духовная робинзонада человека, попавшего на необитаемый остров и создавшего своего рода виртуальную культуру «из ничего»). Ибн Хальдун предложил создать эмпирическую науку, своего рода комплекс из политэкономии и социологии, которая объясняла бы историю, культуру, обычаи того или иного народа³.

³ Мы, конечно, не можем отождествить эту науку с культурологией. Есть даже мнение, что «созданная Ибн Халдуном наука никак не совпадает ни с каким „аналогом“, который мы могли бы обнаружить в западной мысли, – по той простой причине, что такие аналоги отсутствуют». См.: *Смирнов А.В.* Ибн Халдун и его новая наука // Историко-философский ежегодник 2007. М., 2008. С. 185–186.

Как ни странно, в эпоху Возрождения время культурологии также не пришло. Казалось бы, в это время культура выделилась из культа и достигла высокой степени автономии. Возродился античный антропоцентризм. Практически утвердило себя представление о культурном плюрализме. Тем не менее теория культуры по-прежнему остается невозможной и неуместной. Может быть, это связано с тем, что появился такой самодостаточный предмет для размышлений, как «природа»: в однородном измерении природы можно было разместить весь универсум явлений, так же как размещался он греками в измерении «разума». Культура и в этом случае лишь имитирует природу, и значит, изучать надо не копию, а оригинал.

Не стал веком рождения культурологии и XVII в. с его превознесением универсального разума, по отношению к которому мир культурных реалий был лишь случайным разнообразием, легко редуцируемым к первичным рациональным (собственно, математическим и естественно-научным) моделям. Но той латентной теорией культуры, о которой пока идет речь, век достаточно богат. В каком-то смысле XVII в. сделал шаг назад в интересующем нас процессе вызревания культурологии: новорожденная парадигма экспериментально-математического естествознания одним из своих устоев имела идеал разума как «чистой доски», на которой можно писать, руководствуясь врожденными свойствами самого разума и опытом. Традиция и символическая среда культу-

ры представлялись в этом случае источником заблуждений, предрассудков и социальной манипуляции. «Очищение разума» предполагало и очищение от груза культурного наследия. Но вместе с тем – самосознание эпохи, уверенной в том, что она созидает новый мир по законам разума, требовало, чтобы построение культуры шло со знанием дела: методично и рационально. Поэтому знание механизмов функционирования культуры было весьма востребовано. Показательна в этом отношении философия Ф. Бэкона (1561–1626), мыслителя, весьма близкого к живой еще гуманистической традиции, и в то же время основателя ново-европейского эмпиризма. По его плану «великого восстановления наук», в частности по детально продуманной классификации наук, видно, что мыслитель конструирует новый тип цивилизации, основанной на союзе науки, техники и промышленности и жестко управляемой интеллектуальной элитой. Это один из первых макетов технократической культуры, который в известной мере был реализован историей западного общества. Культурологический характер имеет и знаменитое учение Бэкона об «идолах» (*idola*), направленное на очищение наших знаний от заблуждений. По Бэкону, существует четыре вредоносных идола:

1. Врожденные «идолы рода» (*tribus*) – в основном это наши органы чувств с их субъективностью и неправильное употребление их «данных».
2. «Идолы пещеры» (*specus*) – это особенности нашего

психофизического склада и груз непродуманного опыта.

3. «Идолы рынка, или площади» (*fori*) – это фикции, порожденные коммуникацией, особенно словами.

4. «Идолы театра» (*theatri*) – иллюзии, порожденные слепым доверием к авторитетам.

Мы можем убедиться, как легко прочитывается этот концепт с точки зрения анализа культурных форм. Если идола-1 порождены природой человека, то остальные суть культурные оболочки человеческого мира: идола-2 – это культура повседневности и душевных реакций, идола-3 – семиотика социальной культуры, идола-4 – аксиология, идеология и медийная культура. Применение метода Бэкона можно расширить до аналитики всего универсума культуры. Так вскоре и произошло: уже в XVIII в. критика познания переросла (и превратилась в устойчивый мотив) в британской традиции в критику догм и фикций культуры.

Показателен и так называемый *Спор о древних и новых*, разгоревшийся в конце XVII в. во Франции и в разных формах проявлявшийся в первые десятилетия XVIII в. Возможно, именно с этой дискуссии можно начинать отсчет возраста культурологии. Формально спор шел о сравнительных достоинствах древней и новой литературы, но по сути дело было в размежевании складывающейся культуры модернитета и предшествующей традиции. Основные партии, именуемые по той эпохе, которую они защищали, кристаллизовались после того, как в 1687 г. на заседании Французской

академии Шарль Перро (1628–1703) продекламировал свою поэму «Век Людовика Великого». В ней он утверждал, что прогресс искусства, науки и техники под мудрым попечением королевской власти демонстрирует превосходство современности над древностью. Перро продолжил развитие своей позиции в серии диалогов «Параллели между древними и новыми авторами» (1688–1697). Разгорелась интенсивная дискуссия; в ней участвовали лучшие умы Франции, творцы и организаторы ее культурных триумфов. К партии «новых» присоединились брат Шарля – Клод Перро, Фонтенель (1657–1757) и Удар де Ла Мот (1672–1731). Партию «древних» возглавил Буало (1636–1711); так или иначе его поддерживали Расин (1639–1699), Лафонтен (1621–1695), позже Лабрюйер (1645–1696) и Фенелон (1651–1715). Партия «древних» выступила с программой опоры на Античность как вечный ресурс моральных и эстетических образцов. Партия «новых» в противовес культу Античности выдвинула задачу воплощения духа современности.

«Древние» видят в культуре абсолютные истины, некое идеальное первоначало, которое пытаются пережить и выразить творцы, опираясь на выработанные каноны и сознавая при этом невозможность прямого овладения истиной. Отсюда и присущий им культ формы; с этим связаны и такие социальные ценности «древних», как ответственность элиты, моральная независимость, гражданский долг, критицизм. «Древние» не принимают готовности «новых» оправ-

дать положение дел «духом времени» и задачами текущего момента. Если «новые» склонны были считать мир идей относительным, исторически обусловленным продуктом своего времени, который служит определенным интересам (т. е. трансформировать идеи в идеологию), то для «древних» идеи были скорее платоновским вечным бытием, задающим времени норму. За это различие идеально-нормативного и жизненно-эмпирического они и боролись с оппонентами. Можно сказать, что «новые», объясняя культуру, чертят историческую горизонталь, а «древние» – смысловую, ценностную вертикаль. Во всяком случае, мы можем зафиксировать родившееся в этом споре новое понимание культуры как универсума смыслов, которые проявляются во всех формах человеческой деятельности и объединены сквозной взаимосвязью.

Факультативы

Античность в самосознании новоевропейской культуры
Данте как философ культуры

Античность в самосознании новевропейской культуры

Охарактеризуем, хотя бы тезисно, основные вехи осознания «античного» в составе новоевропейской культуры.

I. Первым рубежом можно считать появление стилевой программы классицизма. Хронологическую область формирования классицизма обозначим как тридцатилетие (1607–1637), в котором были рождены программные шедевры стиля: «Орфей» Монтеверди (1607) – «Смерть Германика» Пуссена (1627) – «Сид» Корнеля (1637). Помещение в этот ряд первой европейской оперы может вызвать недоумение, но если стилевая атрибуция здесь не вполне убедительна, то «античный проект» очевиден: рождение оперы завершило на свой лад усилия Флорентийской камераты по реконструкции античной драмы.

Весьма непростой задачей является оценка предыдущего XVI в. – периода между зрелым гуманизмом и классицизмом. Вряд ли можно усомниться в том, что здесь мы можем найти своеобразную рецепцию античности. Маньеризм и раннее барокко активно используют топику античной литературы и мифологии, палладианство переосмысляет ордерную систему, антиаристотелевская наука ищет союзников в досократике... Но, в отличие от классицизма, это брожение не порождает цельного образа античности и не выходит за рамки переходного типа культуры.

Сама проблема трансформации античной классики в парадигму классицизма породила множество непроясненных вопросов⁴. Однако интересующий нас аспект достаточно

⁴ См. об этом: *Акимова Л.И.* К проблеме классики и классического // Из истории античной культуры. М., 1976.

очевиден: классицизм обращается к античности как к миротворяющей модели, а не как к арсеналу образов и мотивов.

II. Второй рубеж – это 1688 г.: публикация трактата Шарля Перро «Параллели...», с которого начинается «Спор о древних и новых». Этот спор в нашей научной литературе не получил пока достойного отражения⁵, а между тем он является корневым событием в истории новоевропейской рецепции Античности: по сути, здесь были выдвинуты две оппонировавшие версии гуманизма Нового времени. Партия «древних» (Расин, Буало, Лафонтен, Лабрюйер, Фенелон), как уже говорилось выше, видела вечный ресурс моральных и эстетических образцов в Античности. Парадоксальным образом Античность здесь вступила в союз с янсенизмом, который воодушевлял многих сторонников партии «древних». Дело в том, что творчество как отбор лучшего во имя идеала – так можно было бы выразить девиз этого направления – предполагало моральную автономию, духовный аристократизм и личную преданность идеалу, что перекликалось с этической транскрипцией христианства в янсенизме. Партия «новых» (Перро, Фонтенель, Ла Мот, отчасти Бейль) противопоставила культу античности императив воплощения духа современности. С этим сопрягались предпочтение пользы идеалу, идея прогресса, антимифологизм и

⁵ Среди наиболее значительных исключений см.: *Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985.

ориентация на ценности естественных наук, борьба с реликтами язычества в благочестии, преклонение перед «народностью», несколько сервильное уважение духа государственности. Вполне последовательно «новые» тяготели к таким чуждым античной эстетике установкам, как стирание грани между поэзией и прозой, отрицание канона и воспевание художественного инстинкта, форсированное развитие жанров публицистики и романа, интерес к фольклору (в частности, к сказке), синтез научного и художественного, предпочтение живописи – скульптуре, оперы – драме, благосклонность к прециозной поэтике. Именно в контексте этого спора рождается тема «вкуса» (т. е. способности к субъективной, но общезначимой оценке эстетического феномена), определившая развитие эстетики XVIII в. Программа «новых» оказалась доминантной, «древних» – рецессивной. Это в значительной мере обусловило функциональную роль обращения к античности в культуре модернитета.

III. Следующую ступень можно йотировать 1755 г., выходом в свет труда Винкельмана «Мысли о подражании...». Здесь и – особенно – в «Истории искусства древности» (1764) Винкельману удалось перенастроить всю эстетическую оптику Европы на откровение эйдоса в человеческом теле, увиденное сквозь призму «благородной простоты». Удачной параллелью (впрочем, иногда и контрапунктом) этой теоретической реновации античного духа стал синхронный расцвет этнографии и археологии, позволивший –

шаг за шагом – приблизиться к исторической плоти Греции и Рима. Показательно в этом отношении воздействие раскопок в Геркулануме (с 1738) и Помпеях (с 1748) на стилевые поиски века.

IV. Еще одна веха – рождение новой исторической науки, ориентированной на критику источников и исследование национальной истории. Движение от беллетризованного, назидательного нарратива к каузальному моделированию эпохи, от истории героев к истории народов и институтов не в последнюю очередь было связано с ретрактацией опыта античных историков. Чрезвычайно репрезентативен в этом отношении труд Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи» (1776–1788). Рим – образцовое воплощение политической свободы и гражданской добродетели – становится парадигмой для объяснения всех других «казусов» национальной истории. Классическое, понятое как типическое, позволяет строить объясняющие и прогнозирующие модели. Особо подчеркнутая Гиббоном концепция вирulentности христианства для античной культуры попадает в резонанс с секулярными устремлениями эпохи. Тема усталости культуры и грозящего варварства также оказалась востребованной ново-европейским историческим сознанием.

Любопытно, что исторический роман, в отличие от исторической науки, остался в целом равнодушным к античности вплоть до времен Флобера. Тем самым в споре «древних и новых» он берет сторону «новых», или же новорожденно-

го консерватизма. Ретроспективный взгляд этого жанра был направлен на национальную историю и Средневековье.

V. Наконец, политический уровень. Политическая литература Просвещения, а затем и сама Великая французская революция создают свой миф об античной свободе. Эвокация античной гражданственности требовала не только возрождения и воплощения определенных идей, но и всей культурной семиотики античной свободы. Этот опыт, в свою очередь, стал арсеналом для политической семиотики XIX–XX вв. Ближайший пример – рождение ампира с его колоссальным и разнообразным семиотическим потенциалом⁶. Более поздний пример – Греческая война за независимость (1821–1829) и порожденное ею филэллинство, которое вызвало не только волну политических симпатий к Греции, но и волну культурной рефлексии.

VI. Следующая остановка – Веймар. Несмотря на тесную связь с идеями Винкельмана и Лессинга, «веймарский классицизм» Гёте и Шиллера следует признать особой стадией интересующего нас процесса. Если ранее (начиная с войны «древних и новых», обозначившей, хотя и не артикулировавшей, столкновение принципов «рационального» и «витального») роль античного наследия определялась его апологией Разума и Меры, то Гёте и «гётеанство» понимают античность как уникальный синтез стихийножизненного и нор-

⁶ См.: Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999. Особенно – раздел II, гл. 8-11.

мативно-разумного начал⁷. Стоит заметить, что классицизм Гёте подкреплён и исторически подпитан синхронностью с тем моментом развития Нового времени, который можно назвать классическим в смысле «акме»: 1760-1830-е годы позволительно йотировать как момент предельного выражения энтелехии⁸ Нового времени.

«Веймарский» образ античности транслируется далее в духовные миры Гегеля, Шеллинга, Шлейермахера и йенских романтиков, которые, при всем бесспорном различии, близки в своем переживании абсолюта, косвенно («диалектически» и «иронически») присутствующего в мире, благодаря эстетической форме, этическому идеалу и историческому процессу. Последнее – т. е. историческая инкарнация абсолюта – наименее античная составляющая в этом комплексе. Но нельзя забывать, что историцизм этой идейной ветви немецкой мысли отличается и от просветительской версии Гердера, и от политического позитивизма Маркса. Темпоральность абсолюта в спекулятивной философии – в близ-

⁷ Постигание античности для Гёте было, разумеется, не симультанным озарением, а непростой эволюцией. Но сформировавшаяся достаточно рано – после «итальянского путешествия» – интуиция гармонии чувства и разума, сомкнутых совершенной формой, осталась равной себе до конца его творческого пути. Об этом см.: *Арне Е.А.* Античность в ранней лирике Гёте // Гётевские чтения. 2003. М., 2003; *Михайлов А.В.* Гёте и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997; *Черепеникова М.С.* Гёте и Италия. Традиции. Диалог. Синтез. М., 2006.

⁸ Здесь термин «энтелехия» употреблен в смысле, приданном ему в философии культуры Г.С. Кнабе.

ком родстве с платоническим «подвижным образом вечности»: именно это позволило немецкому трансцендентальному идеализму в полном соответствии с заветами Гёте избежать коллизии жизни и разума. Весьма показательны то, что реабилитация забытых досократиков не удалась позднему гуманизму, но более или менее удалась новой версии натурфилософии, оформившейся в немецкой культуре как раз в это время.

Не исключено, что именно веймарско-йенско-берлинская формула сопряжения античности и модернитета позволила в дальнейшем спокойно, без проблем культурного иммунитета, обращаться за поддержкой к античной классике таким разным мыслителям, как Шопенгауэр с его квазиплатонизмом, Кьеркегор с его неосократизмом, Конт с его утопическим позитивизмом⁹.

VII. Для XIX в. весьма показательна борьба вокруг образовательных моделей. Рождение новой классической филологии в Германии (особенно после Ф.А. Вольфа), реформы Конвента и контрреформы Империи во Франции сделали столкновение классической гимназии и реальной школы ареной идеологической битвы. Характерно, что роль античности не всегда сводилась к союзничеству с консервативно-охранительной властью. Во времена перзрелого по-

⁹ О последнем см.: Федотов В.В. О прообразе некоторых этических тезисов О. Конта в учении Элевсинского культа Древней Греции // Культура Средних веков и Нового времени. М., 1987.

зитивизма античность могла ассоциироваться с мечтательным идеализмом и подозрительным политическим энтузиазмом¹⁰.

VIII. Еще одной примечательной особенностью XIX в. надо признать появление явных аксиологических соперников античности. Если раньше культурная коллизия модернизма выглядела как столкновение идеала (античность) и реальности (современность), то теперь появляются альтернативные идеалы. Раньше таковым могло быть только христианство, теперь же это и национальная самобытность, и либеральная технократия, и позитивизм, и оккультизм, и декаданс... Происходит открытие и изучение экзогенных культур, которые не воспринимаются уже как более или менее утонченная форма варварства; открыты миры ислама, буддизма; Европа привыкла к идее неповторимости и своеобразия каждой культуры. Античному идеалу брошен вызов, и вскоре следует ответ.

IX. К 1870 г. здание, выстроенное позитивистским трезвомыслящим человеколюбием и рассчитанное на века прогресса, начинает давать первые трещины. Синхронно начинается кризис трех ведущих ценностей Нового времени: гуманизма, рационализма и натурализма. Под вопросом уже не просветительская версия разумного, а сам Разум как способ полагания бытия и ценности. Все убедительней выглядит

¹⁰ См.: *Носов А.Л.* К истории классического образования в России (1860 – начало 1900-х годов) // *Античное наследие в культуре России.* М., 1996.

концепт культуры как герметически замкнутого типа, как органической целостности, внутри которой Разум – лишь один из способов проявления доразумной основы. Особенно активны два извода этой идеи: биологизм и эстетизм. Биологизм (с включением сюда стихии психического) наиболее последовательно выразился в культуралистике: Бахофен, Буркхардт, Вагнер; у нас – Данилевский, Леонтьев, Розанов. Эстетизм: группа «Парнас», Раскин, Моррис, Патер, Уайльд. (Несистематичный перечень имен здесь просто для «наведения» внимания на густонаселенную область.) Оба направления близки: показательна легкость, с которой можно переместить имя из одного разряда в другой. Оба – сосредоточены на реанимации мифа как живой культурной силы. И еще одна важная для нас общая черта: античность зачастую переосмысливается в преломлении через другие эпохи: Ренессанс, Средневековье, доцивилизационная архаика.

Рано или поздно вызов Разуму должен был оформиться как манифест, и эту роль с блеском сыграла книга Ницше «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм». Ницше был в восторге, когда Брандес назвал его учение «радикальным аристократизмом». Действительно, перед нами необычная попытка, основываясь на реконструированном (якобы) духе античности, восстановить аристократическую аксиологию в самых жестких ее версиях (вряд ли в такой форме имевших историческое воплощение) и противопоставить культ формы, свободно порожденный волей, плебейскому

культу содержания, пользы и цивилизации. Внешне опираясь на досократиков, а по существу – на софистов, Ницше ищет в античности права на свободу мифотворчества. Характерно, что Э. Роде, выдающийся профессионал, защищая Ницше, отступает с территории науки на территорию идеологии, противопоставляя «зарвавшейся цивилизации» культуру как более высокое благо. Культура, с его точки зрения, может позволить ученому пренебречь фактами и логикой, как господину рабами, если истина дана ей в непосредственном созерцании. Таким образом тема античности радикально переводится в разряд идеологических мифов¹¹.

Х. Сказанное не значит, что античная тема отдалается от исторической реальности. Напротив: следующий этап можно обозначить как начало прямого воплощения «античного проекта». Синхронно с «дионисийством»

Ницше (и его параллелями в символизме и ар-нуво) появляется «аполлинийское» течение неоклассицизма, проявившееся в живописи, архитектуре, поэзии, музыке, формальном искусствознании¹². Обе ипостаси активно взаимодействуют и создают ту особую атмосферу рискованной самодельной теургии, которой отличается рубеж XIX–XX вв.

¹¹ См. об этом: Полемика вокруг книги Ф. Ницше «Рождение трагедии» (1872–1874) // Ницше Ф. Рождение трагедии. М., 2001. См. также: *Россиус АЛ*. Введение // Ницше Ф. Рождение трагедии.

¹² На русском материале построена история аполлинизма в книге В.Н. Топорова. См.: *Топоров В.Н.* Из истории русского аполлинизма: его золотые дни и его крушение. М., 2004.

Условно говоря, с 1871 («Рождение трагедии...») по 1894 г. (создание Кубертенем олимпийского движения) происходит становление новой версии античного принципа как социально-политической практики.

XI. Означенная двойная модель продолжает доминировать в XX в. Неоромантическое сознание может при этом искать в этой модели «страшную», неантропоморфную архаику (*passim*) или безличную судьбу бытия (Шпенглер, Хайдеггер); тоталитарное (скажем, фильмы Роома или Рифеншталь) – культ тела, здоровья, полисной солидарности, рационального расчета; культурутопическое (например, Йегер¹³) – педагогический проект; культурностальгическое (например, Рильке, Мандельштам) – исконную подлинность; авангардное – чистую формуатуру (Пикассо)...¹⁴ Но инвари-

¹³ См.: *Россиус АЛ.* Третий гуманизм // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М., 2000–2001. Т. IV. С. 106–107.

¹⁴ Богатый и детализированный спектр таких интенций развернут в статье С.С. Аверинцева. См.: *Аверинцев С. С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. К числу «скрытых» теорий культуры относится «Божественная Комедия» Данте – один из итоговых шедевров средневековой ментальности. В трех частях (кантиках) Данте представляет грандиозную литературную мистерию, повествующую о странствии автора в 1300 г. по трем загробным мирам: по Аду, Чистилищу и Раю. Данте создает небывалые по художественной детализации и символической насыщенности картины девяти кругов адской воронки, девяти уровней горы Чистилища, девяти небесных миров и райской Розы в Эмпирее, откуда Данте созерцает Троицу. Ведомый сменяющимися друг друга проводниками – Вергилием, Беатриче и св. Бернаром Клервоским, герой узнает устройство мира, законы посмертного воздаяния, встречается и беседует с многочисленны-

антом остается образ дегуманизированной античности, оба (воображаемых?) аспекта которой одинаково дистанцированы от «просто человека».

Возможно, скоро мы осознаем, что нового в этот сюжет принесли конкретные исследования античной культуры, которыми также был богат XX в.

* * *

К вопросу о «больших нарративах»: предметность, здесь

ми персонажами истории и современности. В ходе своего странствия-паломничества автор-герой заново переживает свою жизнь, очищаясь и преображаясь. Таким образом, «Комедия» в символе странствия показывает и путь исторического человечества, и путь внутреннего самоуглубления и спасения. С небывалой для Средневековья смелостью Данте соединяет в воспетом им мистическом событии судьбу конкретного земного человека с судьбой истории и мироздания, оставаясь при этом в рамках церковного христианского гуманизма. Одна из главных сквозных тем «Комедии» – законы воплощения высшего смысла на разных уровнях бытия. Поскольку это совпадает с основной темой наук о культуре, мы вправе поместить поэму Данте в наш очерк культурологических учений. Важная для нас особенность «Комедии», которую нельзя рассматривать только лишь в рамках дантовской поэтики, это понимание универсума как системы разнородных миров, каждый из которых создан из своей собственной «материи» по своим законам и потому выражается своими образами и символами, своим языком. Дантовский универсум создан по законам божественной поэзии: создатель «Комедии» лишь пересказывает то, что уже до него стало плодом творения. Шеллинг отмечал скульптурность первой кантики, живописность второй и музыкальность третьей, но это только наиболее общие различия художественных средств. «Комедия» содержит детально продуманную иерархию культурных миров. «Ад» – это культура безжизненного вещества, замкну-

обозначенная, исчезнет или безнадежно деформируется, если мы изменим масштаб рассмотрения. Во всяком случае, если увеличение охвата (расширение культурного региона, присоединение предшествующих эпох и т. п.) не является фатальным, то сужение повлечет разрыв историко-логических связей и утрату «фабулы» процесса. Проблема еще и в том, что каждая ступень очерченного процесса имеет внутреннюю логику и относительную замкнутость: поэтому изъятие ее из целого вроде бы не выглядит как деструкция. В самом деле, почему бы не рассмотреть романтический образ Античности сам по себе или неоклассицизм в музыке XX в., взяв его «абсолютное» содержание? Но такое экспонирование, выведение темы из общей системы координат позволит спроецировать на нее любое содержание, которое мы сможем произвольно ассоциировать с темой. То есть янсенист XVII в. заговорит словами просветителя XVIII в., йенский романтик – словами декадента XIX в. и т. п. Так, от противоположного, можно еще раз подчеркнуть нередуцируемость телеологии культуры.

Данте как философ культуры

К числу «скрытых» теорий культуры относится «Божественная Комедия» Данте – один из итоговых шедевров средневековой ментальности. В трех частях (кантиках) Данте представляет грандиозную литературную мистерию, по-

вествующую о странствии автора в 1300 г. по трем загробным мирам: по Аду, Чистилищу и Раю. Данте создает небывалые по художественной детализации и символической насыщенности картины девяти кругов адской воронки, девяти уровней горы Чистилища, девяти небесных миров и райской Розы в Эмпирее, откуда Данте созерцает Троицу. Ведомый сменяющимися друг друга проводниками – Вергилием, Беатриче и св. Бернаром Клервоским, герой узнает устройство мира, законы посмертного воздаяния, встречается и беседует с многочисленными персонажами истории и современности. В ходе своего странствия-паломничества автор-герой заново переживает свою жизнь, очищаясь и преображаясь. Таким образом, «Комедия» в символе странствия показывает и путь исторического человечества, и путь внутреннего самоуглубления и спасения. С небывалой для Средневековья смелостью Данте соединяет в воспетом им мистическом событии судьбу конкретного земного человека с судьбой истории и мироздания, оставаясь при этом в рамках церковного христианского гуманизма.

Одна из главных сквозных тем «Комедии» – законы воплощения высшего смысла на разных уровнях бытия. Поскольку это совпадает с основной темой наук о культуре, мы вправе поместить поэму Данте в наш очерк культурологических учений. Важная для нас особенность «Комедии», которую нельзя рассматривать только лишь в рамках дантовской поэтики, это понимание универсума как системы разнород-

ных миров, каждый из которых создан из своей собственной «материи» по своим законам и потому выражается своими образами и символами, своим языком. Дантовский универсум создан по законам божественной поэзии: создатель «Комедии» лишь пересказывает то, что уже до него стало плодом творения.

Шеллинг отмечал скульптурность первой кантики, живописность второй и музыкальность третьей, но это только наиболее общие различия художественных средств. «Комедия» содержит детально продуманную иерархию культурных миров. «Ад» – это культура безжизненного вещества, замкнутого пространства и остановившегося времени. Здесь все рельефно, наглядно, чувственно: «весомо, грубо, зримо». Динамика Ада – конвульсия, бессмысленное повторение, фарс, гротеск, гиньоль, вульгарный юмор. Наш современник без труда узнает эстетику массовой культуры – от сентиментальной мелодрамы (Паоло и Франческа) до «хоррора» последних кругов. Есть здесь и своя теория: физика подземных стихий, классификация видов моральной смерти (антиэтика) и метафизика демонологии. Любопытно, что в этой же кантике мы встречаем культурфилософское осмысление прошедшей истории человечества. В седьмом круге Ада происходит важный разговор между Данте и его проводником. Отвечая на вопрос об адских реках, Вергилий рассказывает легенду о Критском старце (XIV, 94-114). На острове Крит есть гора Ида. Когда-то в пещере Иды мать Зевса прятала свое дитя от

Сатурна. Теперь на вершине горы стоит статуя старца. Спину она обращена к Дамиате, городу в дельте Нила, лицом – к Риму, «как к зеркалу». Голова у старца золотая, грудь и руки серебряные, середина тела медная, ноги железные, правая ступня, на которую он опирается, – глиняная. Тело рассечено от шеи, из раны струятся слезы, стекая в пещеру. Из этой пещеры и берут начало адские реки: Ахерон, Стикс и Флегетон. Четвертая река, Лета, течет с горы Чистилища. Сливаясь воедино, они образуют в центре Земли ледяное озеро Коцит.

Что означает этот загадочный образ? Комментаторы предлагают следующее толкование. Старец символизирует собой «ветхое» человечество, как бы рассеченное грехом Адама. Образ старца возник из соединения рассказа Овидия о четырех эпохах человеческой истории и сновидения царя Навуходоносора (библейская Книга пророка Даниила). Четырехсоставное тело статуи означает смену веков в истории, причем голова («золотой век») осталась незатронутой раной греха (цельность разума). Статуя опирается на глиняную ступню (церковь), а не на железную (империя). Дамиата, к которой обращена спина статуи, – место двух важных сражений: в пятом крестовом походе здесь была одержана победа, а в седьмом – крестоносцы (в частности, тамплиеры) потерпели сокрушительное поражение. Кроме того, Дамиата была важным этапом на пути пилигримов: это середина пути от Крита к Синаю. Старец смотрит на Рим, потому что спасение

человечества – в воссоздании Римской империи. Здесь мы встречаемся с философией истории, свернутой в один выразительный образ.

Крит для Данте – символ працивилизации, и современные историки, пожалуй, согласились бы с ним, учитывая роль, которую сыграл Крит как посредник между древневосточной и древнегреческой культурой. Крит – остров Зевса, его родина. Это еще и прошлое человечества с его «золотым веком» блаженства. Но Крит связан и с мифом об Энее. Здесь, по преданию, жили предки троянцев (род самого Энея по мужской линии восходил к Зевсу), здесь же собирался обосноваться Эней после бегства из Трои, но судьба повела его дальше, так что Крит оказался важным этапом на пути к Риму. Место рождения Энея – гора Ида Фригийская – недалеко от Трои. Обе горы, конечно, связывались в мифологическом сознании, а для Данте эта связь имела также историческое значение: она обозначала два этапа развития общества. Третья гора, расположенная в конце пути Крит – Дамиата, – это Синай, гора, на которой Бог явился Моисею и дал ему закон. Четвертая гора – холмы Рима. Таким образом, путь Энея привел к созданию старой Римской империи, а путь пилигримов вычертил направление движения к будущему Риму. Видимо, в зеркале Рима старец надеется узреть свое спасение и исцеление от древней раны.

К осмыслению истории Данте возвращается еще раз – находясь в преддверии Рая. Во время перелета на девятое небо

Беатриче предлагает Данте взглянуть вниз. Поэт видит прочерченный Улиссом путь от Гадеса к горе Чистилища и финикийский берег, с которого была увезена на Крит похищенная Зевсом Европа. Бросая последний взгляд на уплывающую из поля зрения землю Северного полушария, Данте как бы отмечает две точки европейской истории: ее начало (Крит) и «конец» (Улисс), т. е. выход за свои рамки. Зевс проделал путь с юга на север, а Улисс – с севера на юг. Глазами Данте мы можем посмотреть на историю с высоты вневременной истины. Не исключено, что Данте хотел противопоставить два продолжения того пути, который был начат Зевсом. Улисс, двигаясь по горизонтали, выходит за пределы Европы в пустое пространство и гибнет, не доплыв до горы очищения. Данте покидает Европу, двигаясь по вертикали духовного восхождения.

Свою версию истории культуры Данте представляет во второй кантике. «Чистилище» – самая, пожалуй, поэтически совершенная часть «Комедии» – имеет тщательно продуманную структуру, свой уравновешенный и гармонизированный мир образов, свою философскую проблематику: философия жизни (психология, биология, эмбриология), этика и история. В первом круге горы Чистилища искупается гордыня: грех, который заключал адскую спираль, начинает лестницу Чистилища. Стена, вдоль которой вьется дорога, украшена мраморными барельефами. На их сюжетах стоит задержаться. Первый барельеф – Благовещение. Он изображает анге-

ла, сообщающего благую весть, и Деву Марию, смиренно ее принимающую. Второй изображает царя Давида, пляшущего перед ковчегом. Третий – императора Траяна, благосклонно слушающего просьбу вдовы о заступничестве. В Чистилище, как и в Аду, образы, явленные Данте, должны быть уроком, но в Аду они оторваны друг от друга, замкнуты в своей единичности, а здесь упорядочены и согласованы. Как правило, все назидательные образы касаются трех составных частей мировой истории: христианской, языческой и ветхозаветной. Три барельефа первого круга говорят нам о смирении, образцы которого тем величественней, что речь идет о царском достоинстве. Царица Небесная называет себя рабой Господа (в Средние века заметили, что *ave*, прочтенное справа налево, дает *eva*: дерзость Евы преодолена смирением Марии). Царь Израиля Давид при торжественном переносе ковчега Завета в Иерусалим «и больше был, и меньше был царя» (X, 66), потому что вел себя как дитя, но и как боговдохновенный пророк. Римский император снизошел до «мелкого» дела, но еще более возвеличил этим свой сан. Смирение возвышает, гордыня унижает.

Примеры последнего даны чуть позже, в XII песни. Под ногами у путников – плиты с изображением многочисленных примеров поверженной гордости: здесь и Люцифер, и Саул, и руины Трои... Из фрагмента XII, 25–63 явствует, что Данте не только показывает и убеждает, но и внушает идеи самими звуками своей поэмы. Из 13 терцин этого отрывка

первые четыре начинаются буквой V, следующие четыре – буквой O, затем – буквой M. Три строки последней терцины начинаются соответственно буквами V, O и M (VOM = UOM, т. е. «человек»). Таким образом, картины на плитах заставляют склонить голову и подумать, как ничтожен человек. Но уже через несколько строк звучит голос Вергилия: «Вскинь голову». Приближается ангел, на него нужно смотреть снизу вверх. Первый круг Чистилища Данте покидает с поднятой головой. Свою антропологию, выраженную в этих песнях «Чистилища», Данте подытоживает в двух строчках (X, 124–125): мы – личинки, из которых должны сформироваться ангельские бабочки.

Идея о том, что часть человечества призвана восполнить небесное государство, сочетается с идеей преобразования человека в новое существо. Данте знакомо понятие сверхчеловека, но для него это не ницшеанский зверь, а ангел, вылетевший из кокона человеческой плоти с Божьей помощью, но и благодаря моральным усилиям индивидуума, общества, истории. Здесь средневековый символизм поворачивается к нам неожиданной стороной. Мы привыкли считать, что имеем дело с реальностью, которая в художественном произведении выражается с помощью образов и иносказаний. Но «Комедия» заставляет нас сделать перестановку. Мы видели, как в Аду душа грешника обретает свою окончательную реальность, ту форму, которая выражает ее сущность. По отношению к посмертной реальности земная жизнь была лишь

аллегорической цепочкой событий. То же и в Чистилище, но на ступенях его горы душа не сразу обретает реальность, мучительно вырабатывая черты будущего облика. Рай проявит полностью то, что на Земле и в Чистилище было символическим, смешанным со случайностью и отягощенным материальной выразительностью сути.

В Чистилище, пожалуй, главная символическая почва, из которой прорастает реальность, – история общества. События истории в многочисленных обращениях кантики к прошлому (при том что почти все ее персонажи – современники Данте) имеют как бы горизонтальный символический смысл (более ранние «прообразуют», готовят и предсказывают поздние события) и вертикальный (событие имеет высший смысл, в котором выражена его сущность). События жизни Христа являются в этой системе как бы абсолютной точкой отсчета, и поэтому они прямо не входят в мир исторических образов «Комедии».

Обостренный историзм «Чистилища» объяснить нетрудно – ведь история и есть для Данте всемирное Чистилище на Земле. Однако, расставаясь с Чистилищем, Данте омывается не только в водах Эвной, восстанавливающей жизненные силы, но и в водах Леты, дарующей забвение. Оказывается, культура – это не только память, но и умение забыть. В Аду Вергилий иногда закрывает ладонью глаза своему спутнику: там что-то такое, что нельзя увидеть без ущерба душе; немало драматичного и в Чистилище. Пройдя через ог-

ненную стену, а затем и окунувшись в Лету, Данте очищается от груза материальных и психических шлаков. За трое с половиной суток странствия Данте прошел, как повторяют пройденное в школе, всю мировую историю, которая вводится в песни кантики то развернутыми образами, то отдельными фразами, а то и намеками, не теряя при этом своей моральной цельности. В Аду души не знали изменений; они застыли в одном назидательном образе или же в цепи мучительных превращений. В Чистилище вместо превращений – преобразование. Здесь начинается – сначала медленно, а затем все быстрее – восхождение к свободе и духовному самоопределению. В Аду господствует ночь, в Чистилище чередуются день и ночь, так же как и в жизни и в мировой истории. Предутренние сны Данте как бы указывают на прорывающуюся в его сознание из мира вечного дня высшую реальность. Но и само его сознание подвижно: впитывая в себя новое содержание, оно меняет свою форму – идет воспитание души. В Аду правила чувственность (даже тогда, когда заставляла волю с ней бороться и разум о ней думать); в Чистилище – царство души; в Раю будет царство духа. Интересно, что ритм развития души Данте не совпадает с общим ритмом движения путников. Если продвижение в целом становится легче и быстрее от круга к кругу, то душа, постепенно переходящая от внешнего содержания к внутреннему переживанию, вынашивает кризис, который и разрешился в Земном Раю слезами и раскаянием.

Рай – это место, где сбываются цели земной истории и примиряются противоречия. На примере райского преобразования философии видно, как Данте понимает исполнение стремлений земной культуры. Пять песней «Рая» (X–XIV) посвящены пребыванию на небе Солнца, где перед Данте разворачивается целый мир средневековой философии.

Взирая на божественного Сына,
Дыша Любовью вечной, как и тот,
Невыразимая Первопричина
Все, что в пространстве и в уме течет,
Так стройно создала, что наслажденье
Невольно каждый, созерцая, пьет (X, 1–6).

Это введение как бы задает тон циклу песней о небе Солнца, границе вещественного мира. Завеса солнечного света и преграждает смертному взору путь выше, и освещает то, что ниже. Не случайно именно здесь встречаются Данте души мудрецов. Поэта окружает венец из сияющих и поющих солнц, который трижды оборачивается вокруг него. Один из светочей начинает речь и знакомит Данте с остальными. Это Фома Аквинский – пожалуй, самый знаменитый философ XIII в. Он открывает Данте имена мудрецов, начиная с того, кто по правую руку. Первый из них – Альберт Великий, учитель Фомы, крупнейший ученый своего века, один из зачателей новой, аристотелевской традиции в средневековой философии. Далее – Грациан, юрист XII в., согласовавший

в своих «Декретах» юридическое и церковное право. Петр Ломбардский, теолог XII в., чьи «Сентенции» стали традиционным объектом комментариев в схоластике XIII в. Пятое сияние – Соломон, сын царя Давида, царь Израиля, года правления которого были самым благополучным временем для древнееврейского государства (Соломон значит «мирный»). Он построил Иерусалимский храм, прославился своей мудростью, написал книги Притчей, Екклесиаста и Песни песней (на которые так любил ссылаться Данте). Далее идет Дионисий Ареопагит, считающийся автором корпуса сочинений неоплатонического характера. «Ареопагитики» оказали огромное влияние на средневековую философию. Данте воспроизводит в «Комедии» учение Дионисия о небесной иерархии, да и световая символика «Рая» в значительной мере восходит к его сочинениям. Следующий – Павел Орозий, ученик Августина, написавший хорошо известную Данте всемирную историю. В отличие от Августина он относится к Риму как к опоре христианской государственности и закладывает основы христианской мистической интерпретации Римской империи. Восьмой – Боэций, казненный Теодорихом по подозрению в политическом заговоре. Его сочинение «Об утешении философией» – одна из самых любимых книг Средневековья, оказавшая влияние и на создателя «Божественной Комедии». Исидор Испанский (560–636), автор знаменитой «Этимологии» – компилятивно-энциклопедического сочинения, которое было одним из источников

средневековой образованности. Беда Достопочтенный (674–735), англосаксонский ученый: историк, грамматик, теолог. Ришар Сен-Викторский (ум. 1173), крупнейший представитель мистической школы, обосновавшейся в монастыре св. Виктора в Париже. Под влиянием Бернара Клервоского сен-викторцы развивали учение о восхождении души через различные ступени душевного и рассудочного совершенства к непосредственному созерцанию высшей истины. Замыкает круг Сигер Брабантский, глава школы парижского аверроизма.

Аверроисты, стараясь оставаться в рамках ортодоксии, тем не менее вводили в схоластику смелые новшества, опираясь на аристотелизм Ибн-Рушда (Аверроэса). Они утверждали, что мир относится к Богу как следствие к первопричине и «совечен» творцу; отрицали бессмертие индивидуальной души, признавая лишь бессмертие интеллекта, нумерически единого для всех людей; ограничивали в ряде случаев божественное всемогущество. По крайней мере так формулировал их заблуждения епископ Тампье, дважды осудивший своими постановлениями парижский аверроизм. Сигер был привлечен к церковному суду и убит секретарем при невыясненных обстоятельствах.

О последнем светоче венца у Данте сказано подробнее. Фома Аквинский, по левую руку от которого оказался Сигер, был ярым противником аверроизма и даже иногда изображался на фресках попирающим поверженного Аверроэса. В

течение четырех лет он вел в Париже активную борьбу против сторонников Сигера. Здесь реализован важный принцип композиции поэмы: соединение противоположностей в гармоничное единство. Фома оказался «золотой серединой» между Альбертом Великим и Сигером Брабантским, причем все участники этой группы предстают в неприглаженной оригинальности своего духовного облика. О Сигере говорится, что он был «ясный дух, который смерти ждал, отравленный раздумий горьким ядом» (X, 134–135). Данте не скрывает, что Сигер «неудобным правдам поучал» (X, 138). Но это событие земной истории, которая вся построена на мучительных диссонансах. Царство Небесное примиряет тех, кто, каждый по-своему, отражал истину, но вступал в конфликт с другими искателями истины. Данте считает, что истина слишком велика для того, чтобы ее познал один мудрец. Необходимо сообщество умов, которые, дополняя друг друга, избавляясь от односторонности и даже соединяя крайние позиции, создают подвижный образ вечной истины.

Продолжая свою речь, Фома Аквинский дает философско-теологическое обоснование роли францисканского и доминиканского орденов. Невеста-церковь, говорит он, спешит на зов жениха-Христа. Небесная мудрость определила ей в помощь двух вождей. Один придает ей уверенности в себе, другой помогает сохранять верность жениху. Один сияет мудростью херувима (в ангельской иерархии херувимы осуществляют полноту знания), другой пылает любовью се-

рафима (серафимы обозначали пламенеющую любовь к Богу). Первый – св. Доминик, второй – св. Франциск. Небесная этика в изображении Данте такова, чтопеть хвалу себе и своему непосредственному вождю считается недостойным. Поэтому Фома возносит хвалу Франциску Ассизскому, воспевая его аскетичность, смирение, любвеобильность, а в заключение порицает своих братьев по ордену – доминиканцев, которые сбились с истинного пути. После его слов вокруг первого венца появляется второй. Данте сравнивает эти два концентрических круга с гирляндами роз и с двойной радугой. Вторым венец останавливает свое вращение, и раздаётся голос, произносящий хвалебную речь в честь св. Доминика, ревностного борца с ересями. Заканчивается этот гимн порицанием францисканского ордена, не сохранившего чистоту первоначальных идеалов. Затем говорящий открывает свое имя. Это Бонавентура из Баньореджо, генерал францисканского ордена, один из самых знаменитых мистиков своего времени. Впоследствии он был канонизирован и причислен к десяти великим учителям церкви. Его книга «Путеводитель духа к Богу» – один из источников «Божественной Комедии».

Оба оратора делают упор на взаимной связи двух вождей, на единстве их цели и необходимости их для церкви, которая, как боевая колесница, опиралась на эти два колеса в междоусобных битвах (XII, 107–108). Интересен мотив их сопоставления как «Востока» (Франциск – XI, 53–54)

и «Запада» (Доминик – XII, 50–51), причем «Восток» ассоциируется с аскезой, любовью, созерцанием, «Запад» же – с активным утверждением идеалов, организующей силой («садовник», «страж»), знанием. Бонавентура представляет остальные 11 огней в своем венце. Сначала идут Августин и Иллюминат, первые ученики и последователи Франциска Ассизского. Затем – Гуго, глава сен-викторской школы (1096–1141), учитель Ришара (который был в первом венце), особенно чтимый Бонавентурой философ. Следующий – Петр Коместор (XII в.), прославившийся «Схоластической историей» (своего рода исторической энциклопедией, следы чтения которой можно обнаружить и в «Комедии»). Пятый – Петр Испанский (ум. 1277), создавший трактат, который стал одним из главных логических трудов Средневековья. Шестой – пророк Нафан (Натан), советник царя Давида, учитель Соломона, по совету которого Соломон предпринял постройку храма. Затем – Иоанн Златоуст (350–407), византийский проповедник, изгнанник и мученик. Ансельм Кентерберийский, «отец схоластики», основатель рационалистического метода истолкования богословских истин. Элий Донат (IV в.), философ и грамматик, христианин, вышедший из римской школы неоплатонизма. Рабан Мавр (776–856), архиепископ Майнца, крупный просветитель эпохи «каролингского ренессанса». Наконец, Иоахим Флорский. Мы видим, что венец замыкается так же, как и первый: по одну сторону от Бонавентуры – верные последо-

ватели Франциска, по другую – «радикал»-еретик. С иоахимитами Бонавентура неустанно боролся, и поэтому слова о «вещем Иоахиме» звучат в его устах парадоксально.

Данте рисует впечатляющую картину созвездия великих мыслителей, которое двумя венцами вращается вокруг него в противоположных направлениях, образуя счастливое «содружество божеств» (XIII, 31). Данте сравнивает созвездие философов с венцом Ариадны, обладавшим магическим свойством светиться в темноте, называет его мудрецов палладинами, рыцарями короля Артура, говорит о 12 парах цветов, выросших из одного зерна веры. Этим усиливается впечатление гармонии и согласованности всей композиции. Но столь же настойчиво Данте обращает внимание читателей на различия как между отдельными огнями венца, так и между двумя его кругами. Общее между внутренним и внешним кругом в том, что они собирают крупнейших мыслителей Средневековья и отчасти составлены по принципу контраста. Видно, что Данте отдает предпочтение философам-просветителям, закладывавшим основы христианской культуры и образованности. Заметны и различия: внутренний круг, доминиканский, более схоластичен, рационалистичен, больше связан с аристотелевской традицией; внешний, францисканский, больше связан с мистикой, с традицией Августина. В то же время чувствуется, что Данте вкладывает в эту конструкцию более конкретный смысл, что его классификация мыслителей тоньше, чем представляется на первый взгляд.

Не случайно и движение в противоположных направлениях, при котором каждая позиция дает новую пару философов. Во всяком случае, поэт хочет показать нам, что споры, а иногда и взаимные преследования философов и мудрецов Земли превращаются на небесах в созвучие, которое не только не исключает различия, иерархии (францисканский круг все же иерархически выше доминиканского), но и предполагает их.

«Венец Ариадны» – это одна из первых попыток создать историко-философскую концепцию и теоретически объяснить процессы, происходящие в философии Средних веков, включив их в культурный контекст. Иоахим Флорский попытался в свое время выделить в каждом историческом цикле 12 мужей, выражающих в своей деятельности смысл данного периода; он также предсказывал появление 12 мужей духовных, которые ознаменуют эру святого духа. Но Данте идет дальше, не просто формируя группу лиц, но отыскивая логику разделения и соединения философских позиций.

Впрочем, можно подойти к его конструкции и по-другому: «венец Ариадны» объясняет, почему в Средние века не возникла история философии. Потребности в систематизации эмпирического многообразия не было, поскольку культурным процессам не придавалось самостоятельного значения. Вместо культурно-исторического развития философии Данте изображает логико-эстетическую композицию, в которой восполняются все изъяны и случайности исторической

последовательности событий и психологических конфликтов. И все же надо признать, что сама попытка Данте осмыслить кипение умственных страстей своей эпохи, привести в теоретический порядок разноголосицу тенденций, в реальной жизни скорее ломающих традицию, чем дружно поющих, как в Дантовом хороводе, была смелым шагом к новому пониманию философии и культуры в целом. Данте первый (и, может быть, единственный) ощутил, что современный ему духовный мир есть нечто большее, чем идеи и течения, его составляющие. Он попытался взглянуть в лицо своего века, и это ему удалось. Данте увидел зрелое Средневековье как целое. Его эпоха богата гениями, но они были слишком заняты своими делами, чтобы посмотреть на современность с высоты теории. Даже Иоахим Флорский и его ученики были погружены в заботы святого духа, и дух культуры Средневековья не существовал для них как самостоятельная реальность.

Данте сознательно берется судить свое время и, что бы ни вдохновляло его – астрологические расчеты или политические предвидения, выводит колоссальную формулу века, создавая «Комедию». Особенно наглядна его интуиция в изображении групп политиков или философов: антиномии, полагает Данте, несовместимы только в суетной повседневности, но эпохе они-то в первую очередь и нужны, это ее строительный материал, на котором она проявляет свои синтетические силы, или, говоря языком Дантовой философии духа,

любовь. Опыт такой философии проложил пути идеям Дж. Вико, историзму и культурологии XVIII–XIX вв.

Глава 2

Культурфилософские идеи XVIII в.

В XVIII в. в Европе активизируются процессы, которые привели к формированию науки о культуре. Нам важно понять, почему кристаллизация культурологии происходит именно в это время. К середине века очевиден кризис научной парадигмы Нового времени. Механика, математика и астрономия перестают поставлять универсальные формулы для описания природы. Обозначаются контуры новых наук: биология, химия, психология, языкознание, история, этнография, антропология, археология, политология – эти и другие научные направления изучают теперь то, что раньше считалось областью случайного или даже вовсе вне разумного. Тем самым оказывается возможным рациональное (по форме) знание о предметах, по крайней мере не вполне рациональных. Отсюда – потребность в рассмотрении того типа реальности, который не совпадает ни с природой, ни с субъективной разумной волей. С этим и связана рефлексия о «цивилизации» и «культуре» как ближайшем проявлении этой реальности, которую можно было бы назвать объективно-разумной, бессознательно-разумной или даже бес-субъектно-разумной. Открытие «культуры» и расширение сферы рационального делают ненужной прежнюю унитарную модель разума, создающего свою иерархию, что позво-

ляет в результате расположить разнородные ценности на одной плоскости. Появление – пусть в черновом виде – новых научных дисциплин позволило потеснить детерминизм и обострить внимание к бессознательно-целесообразным аспектам реальности. Жизнь – история – язык – искусство – «животный магнетизм» – «духовидение»... Все это требовало категории цели, но далеко не всегда нуждалось в рационально-целеполагающем субъекте, идеал которого выработал XVIII в. в противостоянии Ренессансу. Чувственно-аффективный субъект, вписанный в среду, лучше соответствовал новой картине целого. У науки в этот период ослабевает страсть к унификации мира как своего рода сверхавтомата, к описанию его на языке дедукции и сквозной причинности. Астрономия осваивает идею множественности миров, физика вспоминает античный атомизм. Появляется вкус к энциклопедической классификации и таксономии пестрых феноменов действительности: метод выведения законов несколько потеснен методом описания фактов; партикулярное и индивидуальное уже не так подавлены универсальным.

Синхронно появился неведомый ранее европейскому сознанию принцип историзма, и скоро будет сформулирована его предельная ценность – прогресс. Борьба в концепциях историков «случайности» и «провидения» как движущих сил истории показывает востребованность новой объяснительной модели развития цивилизации, в которой непрерывность развития заменит как эсхатологическую прерывность

(модель, принятая Средневековьем), так и эстетическое безразличие ко времени (модель Античности). Рождение историзма во многом обесмыслило старый идеал природы. Процесс становления перестал быть несовершенным полуфабрикатом по отношению к вечному бытию. Природа сама становится частью универсума, в котором происходит историческое становление. Но самое главное – становление предполагает свою первичность по отношению к любому ставшему, и это открывает горизонты интуиции культуры. Ведь полиморфизм культуры в ее историческом измерении означает, что единичное и особенное явление самоценно в своей конкретности как символическое выражение абсолюта, что универсум плюралистичен, что каждый момент исторического неповторим и заслуживает памяти и запечатления.

XVIII веком был открыт естественный плюрализм культур: географическая экспансия Европы, колониализм, миссионерство, археологические раскопки – все это обнаружило не «варварские», как полагали ранее, но именно альтернативные культуры. В соединении с руссоистскими разочарованиями это приводит к отрицанию однонаправленного развития цивилизации. Возникает интерес к инокультурному: появляются «готические» и «восточные» мотивы в литературе и живописи; понемногу восстанавливается уважение к мифу. Не только экзотика, но и классика становится в очередной раз предметом рефлексии. Но теперь она уже несколько теряет свой статус абсолютной точки отсчета и са-

мо собой разумеющегося достояния Европы «по праву рождения»: после Винкельмана «благородная простота» Античности воспринимается как несколько дистанцированный в истории укор европейской «испорченности». Впрочем, синхронный расцвет этнографии и археологии, позволивший буквально увидеть исторический образ Античности благодаря раскопкам в Геркулануме и Помпеях, привносит и в античную тему момент экзотики.

Проявляется внимание к национальной самобытности, к фольклору. Пока это происходит в таких спокойных формах, как плодотворный интерес к «особенному», не растворившемуся во «всеобщем», что обогащает плюральное представление о культуре. Но Гёте уже видит в этой тенденции некую угрозу и развивает (в полемике со штюрмерством и ранним романтизмом) контрамотив: рассуждения о «мировой литературе» и «мировой культуре». Такая форма конфликта универсального и партикулярного только подчеркивает, что однородная десакрализованная среда культуры уже сформировалась как некая общая оболочка.

В XVIII в. появляется сентименталистско-демократический принцип равенства людей в их природе, прежде всего в чувственности, каковая порождает равнодостоинные уважения переживания. Отсюда – стремление скорее понять «иного», чем оценить его с точки зрения готовой шкалы ценностей. Приоритет задачи понимания и эмпатического сопереживания перед репрессивной нормой (каковой, между про-

чим, является и художественный стиль) повышает интерес к индивидуальному, своеобразному и даже паранормальному.

Меняется характер европейского гуманизма: индивидуалистический гуманизм XVIII в., идеалы гражданского общества, борьба за права личности, права «естества» требуют не универсальной нормы (защищенной авторитетом власти), но автономии лица с его «малым» культурным миром или автономии сравнительно небольшой группы со своими ценностями и основаниями для солидарности (нуклеарная семья, салон, клуб, кафе, кружок, масонская ложа). Просвещенческий педагогизм, в свою очередь, развивает этот мотив как требование бережного отношения к своеобразной личности воспитуемого.

Критикуется репрессивный характер традиционных моральных норм. Либертинаж борется с «противоестественностью» этики. Возникает стремление защитить права всего «ненормативного» на его долю в существовании. Штюрмерская литература понемногу поэтизирует насилие и темные аффекты. В свете этого понятен сдвиг умственного интереса эпохи от этики к эстетике с ее неповторимыми формообразованиями в качестве предмета понимания и сосредоточенные размышления над феноменом игры, в которой веку иногда видится тайна культуры.

Формируется интерес к бессознательному и стихийному. Обнаруживается, что эти феномены и процессы вполне могут иметь свою поддающуюся изучению форму. Месмеризм

может лечить, поэзия может осваивать «сумеречные» состояния души, оккультизм – налаживать коммуникации с иными мирами... Такие полярные формы, как мятеж и традиция, могут равно опираться на воплощаемый ими «бессубъектный» смысл.

Возникают заметные сдвиги в стилевых формах искусства, в его топике, в диспозиции и статусе жанров. Так, интимизируются классицизм и барокко; формируется психологический роман и «роман воспитания»; закрепляется эпистолярный жанр; беллетризуются дневники и путевые заметки; обозначается «виртуальная» архитектура (Пиранези, Леду); в литературу приходит «культурный эксперимент» (Свифт, Дефо, Вольтер); реабилитируются «чужак» (Стерн), «мечтатель» (Руссо), «авантюрист»; искусство учится ценить красоту детства, прелесть примитива, поэзию руин, преимущества приватности, лирику повседневности – т. е. всего того, что находится на периферии властно утверждающей себя всеобщности нормы. В конце концов признается «равночестность» музыки другим высоким жанрам. Вообще для века довольно характерна доминанта литературы и музыки, которые если и не оттесняют другие виды искусства, то меняют их изнутри.

Появляется своего рода культурный утопизм. Спектр его тем – от программы просвещенного абсолютизма (со свойственной ему стратегией руководства культурой) и мечтаний об эстетическом «золотом веке» до садово-парковых «еди-

нений с природой» и странствий культурных «пилигримов». Стоит заметить, что утопия – верный признак десакрализации мира и перенесения идеала в «здешний» мир.

Естественно, в этой атмосфере сгущаются релятивизм и скептицизм – постоянные спутники перезрелого гуманизма. Но они же по-своему логично пытаются «обезвредить» претензии догматизма сведением их к культурной обусловленности. Кант называет скептицизм «эвтаназией чистого разума», но надо признать, что скептицизм XVIII в. не отказывал разуму в праве обосновать несостоятельность догматизма, для чего иногда требовалось именно «культурное» разоблачение. Налицо быстрое становление европейской интернациональной интеллигенции, соединяющей огромное влияние на общественное сознание с весьма удобным отсутствием прямой ответственности за свои идеи и проекты. Активно формируется медиакультура. В этом контексте появляется профессиональная художественная критика.

К концу столетия французская политическая и английская промышленная революции демонстрируют фантастическую способность активного автономного субъекта творить собственные «миры», вместо того чтобы встраиваться в мир, данный от века.

Сводя все эти симптомы в целое, мы обнаруживаем сдвиг настроения, чем-то напоминающий коперниковскую эпоху расставания с геоцентризмом: уходит уверенность в существовании неподвижного центра – воплощения наших идеа-

лов и ценностей; приходит ощущение разомкнутого многополярного универсума, в котором каждый субъект может постулировать свой мир и вступить в диалог с другими мирами. Параллельно этому возникает и попытка теоретического обоснования такого мировоззрения. От Вико и Гердера до Гегеля и Шеллинга простирается путь европейской мысли к «философии культуры». Мы увидим, что пограничным и ключевым текстом стала «Критика способности суждения» Канта, в которой впервые была описана телеологическая (по существу, культурная) реальность, не сводимая к природе и свободе. Особо следует отметить роль йенского романтизма, который дал, пожалуй, наиболее живучую модель понимания мира как мифопоэтического культурного универсума, воспроизводившуюся другими культурами и эпохами. К началу XIX в. мы видим оформление того, что когда-то Вико назвал «новой наукой», в качестве нового типа рационального знания о культуре.

Итальянский философ *Джамбаттиста Вико* (1668–1744) по праву считается одним из основоположников культурологии. В своей главной работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) он выдвигает учение о циклическом развитии мировой истории, причем принципиально рассматривает историю как общий процесс единого человечества, протекающий по одним и тем же законам, предписанным «провидением» (что было, по сути, псевдонимом причинности, подчиняющей себе отдельные стремления и

борьбу людей за свои частные интересы). Каждая эпоха состоит из трех веков:

1. Век богов: детство эпохи, бескрайняя свобода, безгосударственность, власть жрецов.

2. Век героев: юность эпохи, появление аристократического государства; доминируют сила и воинственность.

3. Век людей: зрелость эпохи, формирование демократической республики или монархии, ограниченной представительством; сила уступает место праву и гражданскому равенству, торговля объединяет человечество в одно целое, развивается промышленность и техника, процветают науки и искусства.

В отличие от Иоахима Флорского, также изобразившего троичную схему культурного роста, Вико не считает историю исполнением некой телеологии. Во-первых, цикл может и не состояться по тем или иным причинам; во-вторых, круговращение истории бесконечно: история движется через накопление противоречий и взрывы конфликтов к итоговому кризису, после которого все начинается сначала. Особое внимание Вико уделяет проблемам собственности (и их оформлению в праве). Они и являются мотором истории. Собственность века богов представляет «отец семейства», который, стремясь подчинить себе «домашних», опирается на слуг и дарует им земельную собственность, порождая тем самым век героев. В героическую эпоху отеческая власть становится властью земельной аристократии, подчиняющей себе на-

род. Эпоха людей преодолевает имущественное неравенство за счет развития ремесел и торговли и правового порядка, но порождает переход от гражданской свободы к своекорыстию и анархии. При всем том в учении Вико нет фатализма: Вико уверен, что воля и творчество человека не скованы предопределением, люди творят свое время, а не наоборот; о детерминации он говорит лишь применительно к большому историческому времени.

Вико хорошо осознавал новизну своего учения и создал для него философский фундамент. Он активно критикует Декарта за то, что тот стремился сделать свой рационалистический метод, подходящий лишь для естественных наук, универсальным. Для Вико нет единого типа рациональности: мир природы и мир истории устроены по-разному и должны познаваться различными методами. Как это ни парадоксально, Вико считает естественнонаучные знания лишь правдоподобными, а исторические – достоверными (при определенных условиях). Дело в том, что, согласно Вико, знать можно только то, что сам сделал: истинное (*verum*) и сделанное (*factum*) взаимозаменяемы. Бог творит мир и тем самым его познает; люди творят лишь в меру своих сил, но то, что делают, они вполне знают в рамках этой меры. Поскольку история творится людьми, то она и познаваться должна не как природа, а как область деяний человека. Для культурологического подхода принцип «*verum = factum*» весьма конструктивен, поскольку он задает важный принцип понимания: для

наук о культуре понять – значит создать модель целенаправленного действия. Возможно, между Сократом и Кантом не было больше других мыслителей, кроме Вико, которые подсказывали бы такие далеко идущие выводы из тождества созданного и познанного.

Несмотря на то что эмпирическая база Вико как историка была весьма ограничена (в основном это история Древнего Рима или поэмы Гомера), он формулирует такие принципы культурно-исторического исследования, которые станут устоями сегодняшнего историзма: опора на источники; исследование взаимодействия всех сторон культуры; внимательное отношение к мифам, обрядам, ритуалам, материальной культуре; интерес к языку как историческому источнику и фактору культуры; учет конкретно-исторического своеобразия характеров институтов каждой эпохи, взаимное использование науками результатов их работы. Вико не был прочитан в свое время европейским Просвещением: для научной общественности его открыл лишь в XIX в. французский историк Мишле. Но ретроспективно мы видим, что формирование культурологического подхода к истории произошло именно в его «Новой науке».

Статус особой ветви знания придает культурологии *Просвещение*, провозгласившее своей задачей распространение идеалов науки, свободы и прогресса. Попробуем прояснить эту неслучайную связь, поскольку она будет сказываться и на дальнейшей истории культурологии. Принципиальна уста-

новка Просвещения на разум как высший авторитет в решении моральных, политических и практических задач. Императив разума необходимым образом связан с ответственностью его носителей – просвещенных граждан. Поскольку разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания, ключевой целью становится очищение разума. Здесь мы узнаем мотив, звучащий с самого начала Нового времени, с эпохи религиозных войн XVI в. и становления научного естествознания в XVII в.: овладение сознанием и наведение на его территории порядка – это вовсе не дело кружка праздных философов, это прямая обязанность ответственной части общества (т. е. в конечном счете власти). В XVIII в. оказалось, что реализовать эту программу можно благодаря союзу просвещенного абсолютизма с образованной общественностью. (Их отношения не заладились, и дело кончилось революцией, но проект оказался жизнеспособным, хотя сейчас, в свете исторической памяти, мы не склонны оценивать его с однозначным энтузиазмом.) Очищение разума требует знания о том, как устроена машина культуры – источник знаний, умений, добродетелей, но также и главный генератор предрассудков. «Просвещенческая» составляющая останется постоянным элементом в истории наук о культуре, поэтому для нашего обзора истории культурологических учений внутренняя структура Просвещения может служить одной из «матриц» объяснения тех процессов, которые нас интересуют.

Британия XVII–XVIII вв., осваивая открывшиеся возможности Нового времени, безусловно, лидировала в политическом и экономическом отношении, задавая образцы подражания более инертному и сложному миру континента. Теоретическое осознание культуры было подчинено этой практической динамике. Главными культурологическими темами *английского Просвещения* становятся эстетика, мораль и история. Доминирует в британской традиции стремление окончательно избавиться от средневековых универсалий и основать новую культуру на фундаменте здравого смысла и эмпиризма. Основная задача понимается как поиск корней всех идеалов и норм в «естественных чувствах». Показательна здесь эстетическая мысль, которая весьма основательно повлияла на континентальную культуру.

Идеи Э.Э.К. Шефтсбери (1671–1713), собранные в двухтомнике «Характеристики людей, обычаев, мнений и времен» (1714), репрезентируют первую версию понимания культуры в сформировавшемся английском Просвещении. По Шефтсбери, мир устроен Богом как гармоничная система связи частей и целого. Поэтому человеку дан для счастливой жизни надежный компас – способность стремиться к общему благу, что в конечном счете доставляет и благо личное. Шефтсбери выдвигает учение о «моральном чувстве», оказавшееся впоследствии одной из доминант британской мысли Просвещения. Моральное чувство не только побуждает выполнить долг, но и доставляет наслаждение от созерцания

добродетели, что, в свою очередь, является источником красоты, а значит – искусства. Такое направление мысли позволило сформировать последователям Шефтсбери (Хатчесону, Юму и др.) целую программу пересмотра оснований культуры и выведения всех ее свойств и способностей из изначально доброго естества индивидуума, раскрывающегося в конкретном опыте.

Критиком этого оптимизма стал Б. Мандевиль (1670–1733), в своей аллегорической сатире «Басня о пчелах» (1717) смоделировавший человеческое общество как «улей», в котором властвуют эгоизм, обман, корысть, а за ними следуют все мыслимые пороки. Все заявленные людьми благие цели Мандевиль систематически разоблачает как лукавство или самообман. Однако именно эту морально дурную природу человечества Мандевиль считает реальным двигателем социальности и культуры. Более того, именно здесь скрыт источник цивилизационного прогресса. Логика Мандевиля проста: отдельный порок заставляет общество как систему уравнивать его действие противодействием, что и стимулирует культуру в целом. (Так, если есть кражи, то есть и работа для слесаря, делающего замки, и т. д.) Он называет зло «животворящей силой» общественного порядка, да и самого добра, тогда как добра опасается из-за его расслабляющего и усыпляющего эффекта. При всех этих парадоксах Мандевиль понимает, что превратить пороки в добродетели может только разумная политическая власть, к

назиданию которой и обращена его сатира.

Британские мыслители все же предпочли менее парадоксальную версию культурной динамики и подхватили идеи Шефтсбери. Ф. Хатчесон (1694–1746 или 1747) углубляет учение Шефтсбери о моральном чувстве и решительно отказывается искать его истоки во врожденных идеях, разумном эгоизме или божественных установлениях. Моральное чувство, по Хатчесону, есть непосредственная, инстинктивная реакция на факт и вытекающая из этого оценка. Как таковое оно не нуждается ни в рациональных, ни в мистических, ни в прагматических основаниях. (Однако избежать проблемы обоснования Хатчесон все же не в состоянии, и это побуждает его склониться к мягкой форме теологической версии.) Итоговый труд Хатчесона «Система моральной философии» (изд. 1755) расширяет эту интуицию до эстетических, психологических и политических сфер. Мир внутренних чувств оказывается безусловным фундаментом всей культуры. Этот путь понимания культуры как самодостаточного человеческого мира уводит от многих тупиков экстернализма, от выведения ценностей из внешних человеку данностей, но ставит вопрос о критериях различения моральной воли и произвола, который в рамках этого воззрения решить не удается.

Классикой британской версии Просвещения стали концепции Д. Юма (1711–1776), завершившего логическое развитие эмпиризма, и А. Смита (1723–1790), создателя полит-

экономии модернитета. В «Трактате о человеческой природе» (1739–1740) Юм, во многом следуя за Хатчесоном, осуществляет гораздо более радикальный демонтаж рационализма, оставляя во власти человека лишь способность ассоциировать внешние данные, создавая случайные, но практически устойчивые связи. Знание при этом приобретает статус веры, мораль – статус «диспетчера» аффектов, свобода – статус иллюзии, порожденной незнанием. Однако в эстетике (которую тогда называли «учением о вкусе» и «критикой») этот радикализм заметно смягчается, и в этом есть определенная логика. В старой культуре просветителям виделась система безжизненных догматических конструкций. За ними маячил призрак фанатизма, которому в свое время были принесены слишком большие жертвы. Пафос британского Просвещения в том, чтобы вернуть культуру к живой естественной конкретности, укоренить ее в «природе человека». Эстетическая сфера идеально отвечала этому замыслу: в ней непосредственно чувственное, эмоциональное соединяется с формальным и общезначимым. Поэтому просветители так много сил прилагают к разгадке феноменов прекрасного и возвышенного. Юм и идущий по его пути Смит считают, что человеку свойственна «симпатия»: способность сопереживать и сострадать. Эта способность выводит людей из замкнутости в себе и даже может делать из них альтруистов. Поэтому и человеческое общество создается не долгом, не законом и не утилитарным договором, а естественным тяго-

тением людей друг к другу. Симпатия может также соединять прекрасное и полезное: та целесообразность, которую можно в этом усмотреть, – своего рода переживание смысла – дает нам приятные чувства, собственно и составляющие эффект искусства.

Как ни странно, историческая мысль несколько отставала от моралистики и эстетики Просвещения. Но все же мы можем констатировать рождение в это время новой исторической науки, ориентированной на критику источников и исследование национальной истории. Движение от беллетризованного, назидательного повествования к причинно-следственному моделированию эпохи, от истории героев к истории народов, институтов и культуры не в последнюю очередь было связано с пересмотром и адаптацией опыта античных историков. Чрезвычайно показателен в этом отношении труд Э. Гиббона (1737–1794) «История упадка и разрушения Римской империи» (1776–1788). Рим – образцовое воплощение политической свободы, гражданской добродетели и могучей культуры – становится парадигмой для объяснения всех других «казусов» национальной истории. Классическое, понятое как типическое, позволяет строить объясняющие и прогнозирующие модели. Особо подчеркнутая Гиббоном концепция вредоносности христианства для античной культуры попадает в резонанс с антиклерикальными устремлениями эпохи. Тема усталости культуры и грозящего варварства, пронизывающая книгу Гиббона, также оказалась

востребованной новоевропейским историческим сознанием, что не так уж парадоксально, поскольку открытие культуры как предмета научной мысли требует, чтобы эту предметность разместили не в заоблачном мире вечных ценностей, а в поюстороннем мире с его ритмами расцвета и упадка.

Во *французском Просвещении* канон культурологической мысли был задан Шарлем Луи Монтескьё (1689–1755). Уже в «Размышлениях о причинах величия и падения римлян» (1734) он выявляет замысел теории исторического процесса, а его путешествие по Европе в 1728–1731 гг. можно рассматривать как своеобразное «полевое исследование» обычаев, климата, нравов и политического устройства разных стран. В книге «О Духе законов» (1748), имевшей феноменальный успех, он в живой литературной форме, свободно странствуя по временам и пространствам, развивает свое знаменитое учение о «географическом детерминизме». Анализируя главную для него проблему – обусловленность политического устройства, названную им «духом законов», Монтескьё выводит своего рода формулу суммы отношений законов страны к ее климату, географическим условиям, нравам, обычаям, вере, благосостоянию и численности населения, экономической деятельности и т. п. Монтескьё одним из первых пытается понять общество как систему со структурно связанными элементами. Существенно, что одним из определяющих элементов он считал «страсти» – эмоциональные доминанты, которые обеспечивают

обществу стабильность. В республике это добродетель, в монархии – честь, в деспотии – страх. Ослабление этих руководящих страстей ведет к гибели политической системы. Но основным источником детерминации он считал географическую среду, главными элементами которой были климат, почва и рельеф. Климат и почва определяют душевный склад народа, а рельеф влияет на размеры территории. Экономическая составляющая также преломлена у Монтескьё через призму географии: характер почвы – плодородный или неплодородный – формирует виды экономической активности и влияет на уровень богатства нации. Сама идея причинной связи природной среды, общества и культуры оказалась весьма креативной, несмотря на всю ее наивность и «натяжки», особенно если вспомнить, что в то время преобладали две старинные объяснительные модели: религиозная телеология и героический волюнтаризм.

Вольтер (1694–1778) в отличие от Монтескьё, полагавшего, что исторически детерминированные культуры имеют естественные пределы прогресса, считал, что «нравы и дух» народов могут изменяться быстро и радикально. Вольтер был убежден, что политическая и духовная культура могут прогрессировать в любых географических условиях. Одним из первых историков Просвещения он рассматривает эволюцию культуры как процесс, обусловленный собственными внутренними законами, а не вечными «параметрами» среды и неизменной морали. В ряде исторических сочине-

ний – особенно в «Опыте о нравах и духе народов» (1769) с его методологическим введением, названным новым для того времени словосочетанием «Философия истории», – Вольтер выдвигает свое новаторское понимание культурно-исторического процесса. С одной стороны, он указывает на необходимость очистки истории от мифов и беллетристики, формулирует задачу создания для нее эмпирической базы из фактов. С другой – под лозунгом «пирронизма в истории» предлагает и сами факты проверять при помощи критики письменных источников и материальных артефактов, дабы избежать того, что мы сегодня назвали бы «идеологизированием». Вольтер весьма существенно пересматривает саму предметность исторического исследования.

Историк призван изучать жизнь народов, а не властителей и героев; понимать духовный облик нации он должен, учитывая всю культуру народа как целое, изучая науку, философию, искусство, право, быт и т. д. в их взаимном влиянии. Религия для Вольтера – лишь одна (и не слишком им чтимая) из частей культуры. Для понимания хода событий важно изучение экономической и материальной культуры человечества, причем всего человечества как единого мирового сообщества. Вольтер постулирует задачу преодоления европоцентризма и создания всемирной истории. В его собственных исторических трудах мы встречаем очерки арабской, индийской, американской, китайской культур, которые для него уже не просто экзотический фон, а равноправный с

Европой субъект истории, столь же способный двигаться по пути исторического прогресса.

Вместо внешней детерминации культуры – будь то природа или божественное провидение – Вольтер предлагает изучать внутренние причинно-следственные связи. При этом как движущую силу истории он рассматривает человеческие «мнения»: то, что мы назвали бы ментальностью. Так же как и Вико, он считает, что историю делают люди, а не безличный фатум. Подчеркнем, что вольтеровские «мнения» – это не абстрактные идеи и не те аффективные силы, «страсти» и «интересы», на которые обращали внимание историки прошлого. По сути, речь у Вольтера идет о комплексном содержании общественного сознания, которое возникает в результате внедрения в массы достижений отдельных индивидов, умеющих влиять на народное сознание средствами убеждения. Отсюда – уверенность Вольтера в моральном долге просветительской элиты перед народом и ее ответственности перед историей. Вольтеру и его последователям виделся плодотворный союз мудрецов-просветителей и носителей власти, который очистит коллективное сознание от «ложных мнений». «Ложные мнения» не могут конкурировать с истиной и потому прибегают к насилию, в чем и состоит главная драма мировой истории. Вольтер не придерживался «теории заговора» и не считал, что «ложные мнения» – продукт злого и корыстного умысла. Однако главным источником деструктивных «ложных мнений» он считал религию, а точнее цер-

ковь как исторический институт, ответственный за ложное толкование истин веры. Пессимистично оценивая наличные результаты истории, Вольтер все же уповает на то, что «царство разума» – это нормальное состояние человечества, к которому культура движется без предопределения, но с необходимостью, подобной законам природы.

Противоположным полюсом просветительского понимания культуры становится учение Ж.-Ж. Руссо (1712–1778). В знаменитых «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750) Руссо впервые высказал свою главную интуицию: развитие цивилизации¹⁵ не только не способствует «очищению нравов», но и наносит добродетели непоправимый вред, вытесняя естественную доброту, гармонию с природой и простоту. Променяя «естественное состояние» на «общественное», человек утратил близость к природе, отгородился от нее социальными институтами, промышленностью, науками и искусствами, попав тем самым под власть порока. В работе «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755) Руссо признает главным источником зла частную собственность, которая лишает человечество невинности, порождает разрушительные страсти и неравенство. Однако, поскольку вернуться к первоначальному состоянию уже нельзя, человечество должно нейтрализовать яд ци-

¹⁵ Именно этот термин используют французские мыслители, в отличие от немецких просветителей, выбравших термин «культура». Считается, что впервые слово «цивилизация» в современном смысле введено французским экономистом В.Р. Мирабо в книге «Друг людей» (1756).

визации добродетелями гражданского общества, в котором собственность превращает людей в ответственных граждан правового государства. Такое общество возникает в результате общественного социального договора, когда люди уступают часть своих суверенных прав государству в обмен на охрану свободы и справедливости. Таков акт «общей» воли. Это не то же самое, что воля «большинства», которая может оказаться произволом. Руссоистская версия теории общественного договора содержит в себе не только политический смысл, но и концепцию культуры: несмотря на свой культ «сердца» и непосредственности, Руссо сохраняет в культуре нормативный элемент, то разумно-«общее», что делает народ суверенным и предохраняет культуру от произвола суммы неразумий.

В романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо дополняет общественный идеал эмоционально-психологическим: защититься от цивилизации может человек, обладающий любящей и тяготеющей к природе «чувствительной» душой. Такую душу можно воспитать, развивая добрые природные задатки («врожденную нравственность»), которыми одинаково одарены все люди. Свое педагогическое учение Руссо изложил в романе «Эмиль» (1762). В приложении к роману («Исповедание веры савойского викария») Руссо также предлагает извлечь из глубин души «религию сердца», не нуждающуюся в искусственной догматике и формальном пощении церкви, – «гражданскую» религию, интегрирующую

людей на основе таких естественных ценностей, как вера в бессмертие души и конечное торжество добра. В «Исповеди» (изд. 1782–1789) Руссо применяет свои учения к истории собственной души с таким радикализмом и откровенностью, которых со времен блж. Августина не знала европейская традиция. Идеи Руссо стали своего рода контрпросветительской программой: критика урбанизма и холодной рациональности, культ природы, искренности, непосредственности, утверждение права на непохожесть и своеобычность – все это вошло в фонд альтернативных ценностей культуры Нового времени, каковой надолго стал источником аргументов для культуркритики. Протест Руссо против цивилизации и его идеал «естественного человека» имели невероятный успех и стали фактором, напрямую влияющим на общественную историю.

Д. Дидро (1713–1784) придает «культурологическому дискурсу» новые аспекты (хотя нужно учесть некоторую «отложенность» его влияния: ряд значимых произведений Дидро не вышли при его жизни). Эстетической теме, которая всегда была важной для Просвещения, Дидро сообщает дополнительный смысл: анализ искусства становится для него методом интерпретации культуры в целом. В своей теории сценического искусства он предлагает – в рамках нового жанра «мещанской драмы» – перейти к воспитанию публики через театральный анализ культурно-социальных конфликтов в семьях «третьего сословия» и созданию «драмы по-

ложений» (предполагающей, по сути, прояснение структуры объективных ситуаций), в отличие от классической «драмы характеров». В «Парадоксе об актере» Дидро описывает метод своего рода культурной эмпатии, предполагающий аналитическую дистанцию между изображаемым аффективным состоянием и личностью самого актера. В диалогах «Племянник Рамо» и «Жак-фаталист и его хозяин» Дидро переносит свою теорию «драмы положений» на драму идей: в диалогах блистательно вскрывается диалектическая подвижность идейно-культурных позиций и их связь с личностью носителя идей. (Нелишним будет отметить, что Гегель использовал метод Дидро в некоторых своих гештальтах.) Обзоры парижских Салонов Дидро, публиковавшиеся в рукописной газете с 1759 по 1781 г., также стали поворотным моментом в просветительской эстетике: здесь Дидро выступает не только как один из основоположников жанра художественной критики, но и как культуролог, устанавливающий соответствия между разнородными феноменами культуры. Проповедуя в своей эстетике верность природе, Дидро вносит в эту просветительскую аксиому весьма существенную коррекцию: поскольку задача художника – показать красоту добродетели, которая сама по себе встречается более чем редко, то искусству необходимо выявлять и изображать «чудесное», т. е. редкое, но возможное и желательное. Как прозаик и драматург Дидро и в самом деле показывает, что самое «чудесное» – это неразстворенность челове-

ка в природе, его непокорность среде. Собственно, это уже альтернативная Просвещению программа культуры.

Особо надо сказать о Дидро как основателе, авторе и редакторе (совместно с Д'Аламбером) 35-томной «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751–1780). Сам проект стал культурным феноменом. Это не только программный документ эпохи Просвещения, но и универсальная модель культуры, как она видится лучшим умам Франции. Благодаря выдающемуся мастерству издателей «Энциклопедия» убедительно изобразила мир культуры как поступательное взаимодействие наук, искусств, техники и политической практики. При этом она сама стала интеллектуальным клубом, дискуссионным пространством и социальным институтом, посредничающим между носителями власти и культурной элитой. Неудивительно, что наша Екатерина Великая предложила издателям перенести проект в Россию, правильно оценив перспективы этой эффективной «культурной фабрики» (которая, кроме всего прочего, принесла доход от продажи в 7,5 млн ливров).

В целом преобладающая модель просвещенческого понимания культуры – это учение о непрерывном прогрессе человечества, опирающегося на всестороннее развитие разума. В наиболее зрелых формах мы находим ее у А.Р. Тюрго (1727–1781) и Ж.А.Н. Кондорсе (1743–1794). Тюрго в «Рассуждении о всемирной истории» (1750–1751) подчеркивает особую роль разделения труда в прогрессе цивилизации,

которое стало возможным при переходе от собирательства и охоты к земледелию. Последнее обеспечило «прибавочный продукт», достаточный для занятия «механическими искусствами» (т. е. ремеслами) и умственной работой, что и обусловило быстрый подъем культуры. Тюрго напрямую связывает «механические искусства, торговлю, гражданскую жизнь» с интеллектуальной культурой и образованностью, утверждая, что они являются своего рода порождающей силой цивилизации. В то же время он избегает установления между ними прямой зависимости, на примере Средневековья показывая, что между накоплением изобретений и расцветом «наук и нравов» существует временная дистанция, которая нужна для того, чтобы извлечь из «механических искусств» при помощи опытов и размышления физическое и философское знание. Выдвигая идею линейного прогресса, он рисует эту линию прерывистой, признавая возможность остановок, кризисов и революций. Важнейшим условием прогресса Тюрго считает сохранение свободы экономической деятельности. В написанной для «Энциклопедии» статье «Существование» он (по-видимому, впервые) прочертил три стадии общественного развития – религиозную, спекулятивную, научную. Эта схема впоследствии, благодаря Сен-Симону и Конту, станет очень влиятельным культурологическим концептом.

Кондорсе в работе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794) дает резюме просвети-

тельской традиции понимания культуры как прогресса. Он выделяет в истории человечества десять эпох, считая современность девятой, переходной эпохой, готовящей десятую – «царство разума», которая решит основные задачи истории: «уничтожение неравенства между нациями», «прогресс равенства между различными классами» и «совершенствование человека». Кондорсе провидчески оговаривается, что три главных неравенства – богатства, наследства и образования – должны уменьшаться, но не должны уничтожаться, поскольку по своей природе они естественны. Искореняя их окончательно, люди могут породить более страшное, противоестественное неравенство. В результате разумной деятельности по минимизации неравенства должно появиться, по Кондорсе, «взаимопольное сотрудничество», которое прекратит соперничество и войны. Это, в свою очередь, откроет путь к физическому и моральному усовершенствованию человека.

Факультативы

Наука XVIII в.: смена парадигмы (Из лекционного курса)
Дидро. «Парадокс об актере»

Наука XVIII в.: смена парадигмы (Из лекционного курса)

В обзорном очерке XVIII в. уже отмечалась и роль науки в становлении модернитета, и ее позднейшие мутации. Для раннего Нового времени ключевой духовной дисциплиной было математическое эмпирическое естествознание. Именно по лекалам этого типа знания кроили все остальные. В XVIII в. произошел невидимый на первый взгляд, но очень серьезный слом научного рационализма. Именно тогда возникает вопрос, который в современной формулировке звучит так: в самом ли деле сциентистская рациональность и вообще рациональность – это одно и то же? Действительно ли наука является единственной моделью разумности? Под вопросом оказалась и вторичная ценность, которая была порождена ментальностью новой науки: механизм как идеал воплощенного научного рационализма и инструмент практической деятельности по воплощению идеалов в действительность. Механицизм, практицизм, рационализм, экспериментальный эмпиризм – вот столпы Просвещения, причем не только прагматические, но и теоретические.

Несколько слов о механицизме. Смысл новоевропейского механицизма в том, что четко выделяется сфера собственно механического и тем самым освобождается сфера немеханического. Значит, само механическое может быть объек-

том игры. Оно не подчиняет человека, а освобождает его от неосознанно механического, делает его осознанно механическим. Живое, игровое, витальное, иррациональное и т. д. остается вне его и остается свободным от механицизма¹⁶. Стоит с этой точки зрения посмотреть на философию механицизма – и мы увидим, что там работает еще и этический принцип: все, что можно описать как механизм, надо описывать как механизм и только как механизм, зато все остальное вообще не является механизмом ни в каком смысле. Это может быть один и тот же объект. Так, человек для Декарта – механизм, машина. Но тот же человек, если включить его в контекст субстанции мыслящей, а не субстанции протяженной, ни в коем случае не машина, это абсолютный носитель свободы. Механицизм позволяет разделить эти крайности; но именно потому он позволяет им легко общаться: они не перемешаны; нет мучительной неясности, поисков нейтральной зоны. Все четко разделено, и поэтому возникает пространство свободы, где мы можем коммуницировать, поскольку знаем, с чем и кем имеем дело. (Сравните это парадигму с отношением к механизму у романтиков: там он – кукла, двойник, машина – источник ужаса, смерти, фикции. Но это уже совсем другая эпоха.)

Механицизм хорошо согласуется с одним из основных принципов Нового времени – с разделением властей. Ме-

¹⁶ См.: *Погоняйло А.Г.* Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб.,

ханицист считает своим долгом не смешивать первоначала, не нагружать метафизическими и моральными предпосылками то, что является машиной. Средние века, напротив, считали своим долгом любой объект нагрузить символическим сверхсмыслом. Раннее Новое время говорит: «Ни в коем случае!» Если перед нами политика, то давайте опишем ее как механизм, который решает только политические задачи. Пусть от нее отделены будут религия и мораль. Если природа – мы ее опишем как мертвый механизм. Это звучит ужасно для современного сознания, но ужасно ведь отождествление этого механизма с универсумом, а механицизм отождествляет его только с описуемой частью природы. Но зато в стороне остается религия, живой человек... и т. д. Тайна либерализма Нового времени отчасти заключается именно в этом искусстве разделять. Потому что разделенное в конце концов может вступить в синтез. Если же мы не сможем разделить, мы не знаем, что с чем и по каким правилам соединять; это будет хаос, а не синтез. В то же время разделенное – в силу того что выделена его четкая специфика – может оказать поддержку, помощь другому, когда другое находится в своих границах и уже больше не может в своих границах решать какую-то свою задачу, но знает, к какой другой инстанции обратиться. Механицизм, таким образом, это более хитрая вещь, чем наивное сведение всего к жестким каузальным связям, к материальным объектам и т. д.

Именно кризис механицизма был одной из форм выраже-

ния кризиса науки XVIII в. До поры существовал очень удачный союз философской логики, научной практики, механицистской модели мира. Но в XVIII в. приходят две новые парадигмы, которые претендуют на то, чтобы стать научными. Рядом с физическим детерминизмом и механицизмом появляются биологизм и историцизм – две новые силы, которые раньше в расчет не принимали. Потому что считали, что биологическое можно свести к механическому: живое виделось всего лишь как более высокий уровень сложности, а историческое – это просто случайное проявление во времени того, что в вечности существует как незыблемая модель. Поэтому была невозможна история как наука. Лишь XIX в. с огромным трудом окончательно убедил себя и других, что история может быть наукой. Ранее же это была сфера околотитурная: по сути работа писателя – собрать случайный яркий материал и подать его так, чтобы он еще и оказался поучительным, и развлекал. Но вот в XVIII в. появляется другое ощущение историцизма – как особого рода темпоральной линейности, где что-то происходит. Мы знаем, откуда берется сама эта модель: это христианское отношение к истории – линейно и четко ограниченное в начале и в конце движение, когда что-то такое происходит, что повторяться уже не будет, и каждый момент имеет свою ценность. Но в Средние века это отношение к Священной истории не было связано с естественной и событийной историей. Там, в подлунном мире, где происходит история, царит хаос. Эта история погибнет

вместе с событиями апокалипсиса. Но XVIII в. ко времени Гердера уже считает, что все в мире существует в историческом измерении, даже природа и тем более – ее живая часть. Биология противопоставила механизму организм как принципиально другую модель: механизм теперь рассматривается как частный случай организма.

Философия раннего Просвещения оказалась неподготовленной к этому повороту, потому что вся она была построена на жесткой модели механицизма и детерминизма. Виталистская модель, столь важная для Ренессанса, утратила валентность; она появляется вновь только в XIX в. Но интеллектуальная культура не исчерпывалась философией, и формирование новой науки начинается в сферах, которые даже не получили своей строгой номинации. О чем писал Вико? Теперь мы знаем, что это была культурология, но сам он назвал свой труд просто «Новая наука». Каким жанром помечать то, что делали просвещенческий оккультизм, новорожденный роман в своих социально-психологических штудиях, теоретический месмеризм, физиогномика, филантропическая публицистика?

В конце концов ученые начинают работать без философов: философы не успевают за ними. Строго говоря, это были одни и те же люди; разделение, только что допущенное, – риторическая фигура. Но оно уместно, поскольку до статусно-социального разделения в XIX в. оставались считанные десятилетия. Важно, что ученые Просвещения уже яв-

ляются самостоятельной силой. В XVIII в. возникает широкая специализация; ученый теперь не обязан знать все на свете; у него есть своя узкая сфера. Сами ученые не видят здесь проблемы, потому что реально заработал механизм Академии наук, когда корпорация ученых под защитой государства может позволить себе узкую специализацию, и в случае необходимости коллеги всегда помогут создать контекст, в который можно включить свою науку. Но некая проблема все же появилась. Если функцию философа берет на себя естествоиспытатель, то он должен заняться не совсем органичной для себя работой по созданию идейной генерализации картины мира. Однако коллектив специалистов – это еще не субъект философии. Он может создать скорее не теорию, а мировоззренческий дизайн (*sit venia verbo*). Что это, если не идеология?

В XVIII в. появляется невиданная раньше в истории Европы сила – идеология. Идеология – это утилитарное отношение к идее как к средству. Предполагается, что есть нечто реально-жизненное, некий процесс, интерес (не обязательно корыстный), выраженный на языке идей, которые становятся его представителем. Идеи в этом случае служебны и вторичны. Всегда можно найти исторические прецеденты, и ростки идеологии мы можем усмотреть в теориях и практике софистов, в дискуссиях XVII в. «о древних и новых», но настоящая культурная база идеологии появляется только с Просвещением. Натурализм эпохи приучил видеть Природу

единственным Универсумом, и это позволило ученым строить картину мира без философов и богословов. Это и есть рождение позитивистской установки, которое французские материалисты окончательно оформили как идеологию. Отсюда – еще один шаг до идеологизма XIX в.; до утверждения о том, что никакой реальной основы у идей, собственно, нет: идеи всегда сводимы к принципу эффективности, к принципу эффективной защиты внеидейного. Весь XIX в. («эра подозрения», по словам Рикёра) будет посвящен разоблачению всего идейного и идеального; сведению его к реальному. Действительно, в свете новой парадигмы логично предположить, что за любым идеологическим конструктом стоит интерес; и задача философа в том, чтобы демонтировать этот конструкт и показать, какие и чьи интересы он выражает. Именно XVIII в. рождает эту установку. Но поскольку это век не только просвещения и искусства, но еще и век политики, идеология получает новую почву. Политика перестает быть делом узких групп, облеченных реальной властью; она становится общеевропейской игрой. Те, кому не дают рычаги политики, образуют свои кружки и комплоты, и, как оказалось, это очень эффективное средство, чтобы встроиться в политику. Возникает теневой политический театр. Сначала это были по большей части игры, но по мере того, как реальные политики ослабевали из-за предреволюционного кризиса, теневые игроки неожиданно оказались мощными фигурами на доске. Так политика становится великой культурной

силой века. Кроме того, в политику было интересно играть, потому что Просвещение нарисовало маршрут, по которому должно идти человечество, впервые по-настоящему ввело понятие прогресса: стало ясно, кто есть враги прогресса, и понятно, за что бороться. Особенно охотно в политику включились люди, которые не имели власти, но имели образование, т. е. разночинцы, или шире – «третье сословие», которое, как говорил аббат Сийес, должно быть всем, хотя на данный момент оно не является ничем; оно работает, но ничего не получает. «Ничто» и «все» – это мощный вектор динамического напряжения, который заставлял и действовать, и создавать идеологические мифы. Оппозиция «механизм – организм» уже недостаточна для описания этой культурной модели, поскольку органическое подчиняется силе, делающей из него свой материал. Кажется, именно эту силу Гёте попытался обозначить как «демоническое», и если это так, то он угадал характер будущих культурных коллизий.

Дидро. «Парадокс об актере»

У «Парадокса об актере» сложилась довольно парадоксальная история восприятия. Этот маленький шедевр Дидро отличается вроде бы не концептуальной сложностью, а литературным блеском и неожиданностью поворота темы, но многочисленные (зачастую очень темпераментные) отклики озадачивают именно разнообразием истолкования главной

идеи диалога. Казалось бы, театральные деятели, адресаты «Парадокса», соглашаясь или не соглашаясь с Дидро, могли прийти к согласию хотя бы в понимании сути «послания» автора. Но этого не произошло. Характерен такой пассаж К.С. Станиславского: «Основные мысли Дидро, очень неправильно поняты и истолкованные, сводятся к следующему: актер не переживает те же самые чувства, что он переживает в жизни. По мнению Дидро, нельзя жить подлинным чувством совершенно тождественно тому, какое мы испытываем в жизни, но можно жить настоящим, вновь творчески зародившимся чувством, то есть иными словами он говорит то же, что и мы, когда призываем в нашем творчестве на помощь аффективные воспоминания. <...> У Риккони есть письмо Дидро <...>, где Дидро отстаивает наши принципы, а та отстаивает мейерхольдовские принципы»¹⁷. В данном случае не так важно, насколько близки «аффективные воспоминания» методу Дидро. Важнее то, что Станиславский берет Дидро в союзники, противопоставляя Мейерхольду. Но и Мейерхольд видел близость идей Дидро приемам своей «биомеханики», а Эйзенштейн вычитывал у него предвосхищение принципов монтажа¹⁸. Это говорит, кроме прочего, о том, что основная мысль «Парадокса» допускает разные

¹⁷ Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). М., 1955. С. 336.

¹⁸ См.: Алтаглина БД. Парадокс о Дидро // Д. Дидро: pro et contra. СПб., 2013. С. 22–26.

толкования. Диалог этот, как легко заметить, весьма патетичен, но смысл пафоса выводит нас, как представляется, за пределы театральной темы. Ниже предпринимается попытка прочитать «Парадокс об актере» в свете конфликта рассудка и воображения как двух ключевых концептов Просвещения и соответственно в контексте первого кризиса рациональности в европейской культуре Нового времени, многосторонне проявившемся во второй половине XVIII в.

Основной тезис диалога, который на все лады варьируется автором, заключается в требовании дистанцирования от роли и эмоциональной невозмутимости, которые необходимы «великому актеру». «Я хочу, чтобы он был очень рассудочным [*beaucoup de jugement*]; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем [*un spectateur froid et tranquille*]. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности [*la pénétration et nulle sensibilité*], искусства всему подражать [*l'art de tout imiter*], *vum*, что то же, способности играть любые роли и характеры». Так говорит первый протагонист, выразитель авторских мыслей. Второй изумленно восклицает: «Никакой чувствительности! [*Nulle sensibilité!*]»¹⁹. Конечно, это вызов веку сентиментализма, несущий не только критику, но и некую позитивную контрпрограмму. В чем преимущество «рассудочной» игры? В том, что «актер, который играет, руководствуясь рассудком (*réflexion*), изучением человеческой природы [*la*

¹⁹ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 540.

nature humain], неустанным подражанием идеальному образцу [*modèle idéal*], воображением (*imagination*), памятью [*mémoire*], – будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове [*mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête*]; нет в его декламации ни однотонности, ни диссонансов. Пыл его имеет свои нарастания, взлеты, снижения, начало, середину и высшую точку. Те же интонации, те же позы, те же движения; если что-либо и меняется от представления к представлению, то обычно в пользу последнего. Такой актер не переменчив: это зеркало, всегда отражающее предметы [*une glace toujours disposée à montrer les objets*], и отражающее с одинаковой точностью, силой и правдивостью [*vérité*]. Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы [*le fonds inépuisable de la nature*], в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств»²⁰. Хочется воскликнуть: «Да актер ли это?!» Ведь перед нами платоновский мудрец, у которого тоже есть и рефлексия, и идеальная модель, и число для упорядочивания мира и, наконец, для которого мир тоже есть театральная игра. Обратим внимание на ключевые слова, объясняющие источник «величия» такого актера: он обращается к «неиссякаемым глубинам природы». Прежде всего важно, что кроме двух перспектив – актера и зрителя – появляется объективная (абсолютная?) точка отсчета: природа. Важно и то, что

²⁰ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 541.

природа имеет *lefonds inépuisable*: т. е. она позволяет актеру выходить из любого ограниченного контекста в пространство творческой свободы, причем выходить легитимно, не в экстатическом произволе, а в союзе с объективностью, поскольку от себя актер привносит только зеркальность, способность нейтрально отражать мир.

В то же время Дидро отнюдь не жертвует эмоциональными способностями актера, предлагая дистинкцию чувства и чувствительности. «Быть чувствительным [*sensible*] – это одно, а чувствовать [*sentir*] – другое. Первое принадлежит душе [*ame*], второе – рассудку [*jugement*]. Можно чувствовать сильно – и не уметь передать это. Можно хорошо передать чувство, когда бываешь один, или в обществе, или в семейном кругу, когда читаешь или играешь для нескольких слушателей, – и не создать ничего значительного на сцене. Можно на сцене, с помощью так называемой чувствительности, души, теплоты, произнести хорошо одну-две тирады и провалить остальное; но охватить весь объем большой роли, расположить правильно свет и тени, сильное и слабое, играть одинаково удачно в местах спокойных и бурных, быть разнообразным в деталях, гармоничным и единым в целом, выработать строгую систему декламации, способную сгладить даже срывы поэта, возможно лишь при холодном разуме [*tête fwide*], глубине суждения [*profond jugement*], тонком вкусе [*goût exquis*], упорной работе [*étude pénible*], долгом опыте [*longue expérience*] и необычайно цепкой памяти [*ténacité de*

В этой развернутой программе рационализации вдохновения обращает на себя внимание хорошо темперированное соотношение между чувством и средствами его передачи. Более того, средства оказываются значительнее, чем транслируемая эмоциональная материя, и скорее могут претендовать на статус цели, чем она. Ведь эти средства, собственно, и есть разум, который может бесконечно погружаться в любую иррациональную стихию и возвращаться с эстетической «добычей». Но и мир «души» не приносится в жертву «рассудку». Если во времена Корнеля «sensibilité» держали на коротком поводке, то Дидро не сомневается в том, что рассудок *должен* погрузиться в душевный апейрон; причем ему, в сущности, все равно, в какой именно, поскольку предусмотренной классицизмом иерархии предметов, достойных изображения, для эпохи Дидро почти уже нет. В конце концов, речь идет об игре актера, а не о миссии философа, и это немало говорит о смене приоритетов. Другое дело, что, подчиняя себя эмоциональной стихии, актер самой своей способностью кристаллизовать переживание и повторять его сколь угодно часто переворачивает заданное отношение и заставляет чувство служить себе. Нужно ли удивляться, что об этой инверсии пишет Дидро – крестный отец «диалектики слуги и господина»?

С чем же боролся философ, формулируя свой «парадокс

²¹ Там же. С. 582.

об актере»? Похоже, что мы имеем дело с одной из самых значительных попыток реванша рациональности после убедительной победы чувствительности и воображения, одержанной в эпоху, условно говоря, раннего Руссо.

Весьма показательно в этом отношении творчество любимца Дидро – Шардена. Поворот, осуществленный Шарденом, это нечто большее, чем неслучайная «эскизность», проницательно замеченная Дидро, но свойственная в пору зрелости XVIII в. не одному Шардену. Здесь речь идет уже о метаморфозе художественного пространства, которое теперь несовместимо с идеальным моделированием: трудно представить Шардена, расставляющего восковые фигурки в «перспективном ящике». У Шардена перед нами – рекурсивный ход культуры, которая нуждается в том, чтобы скрепами феноменального мира стали чувственные перцепции, субъективное время и та сила, которая может их объединить, – эмпирическая индивидуальность. Иногда отмечают (М.И. Сви-дерская, В.С. Библер), что замечания Дидро о Шардене зачастую противоречат друг другу. Так, В.С. Библер обращает внимание на парадоксальность, «органическую несогласованность» эстетики вкуса Дидро. «Вкус Дидро, вкус безусловно „просвещенный“, удовлетворяется лишь тогда, когда художественное произведение воспринимается одновременно – как природа, как нечто совершенно естественное и – вместе с тем – как нечто неестественное, искусственное, классическое, идеальное, стоящее выше природного образ-

ца, точнее, вне этого образца»²². То, что мы уже знаем о «Парадоксе», позволяет увидеть в этой «несогласованности» как раз последовательное проведение принципа субстанциального союза художника и природы. Но только Дидро в художнике видит начало неаффективное, независимое от гипноза эмоций, а в природе – начало, стоящее за явлениями, трансфеноменальное, безусловно объективное. Однако ведь в таком случае речь идет о Разуме и Бытии, о концептах, вытесненных, казалось бы, новыми универсалиями: Человеком и Природой. Дидро осуществляет реверсивный культурный ход, предчувствуя, как можно предположить, демонизацию этих универсалий в культуре грядущего века. Несомненно, он тем самым идет против наступающей эпохи «самовыражения», против течения, которое и сегодня еще может считаться доминантой. Но в то же время его идеал – отнюдь не то, что С.С. Аверинцев называет идеалом рассудочно-риторического дискурса. Дидро находится в области отхода от риторической традиции, предшествуя таким гениям переломного времени, как Гёте и Пушкин, и закладывая основы нового канона.

Поскольку первый набросок идей, высказанных в «Парадоксе», появился в печати в 1770 г. (задолго до публикации 1830 г.), можно с уверенностью сказать о влиянии Дидро –

²² Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 159–160.

прямом или косвенном – на эстетику «нового канона», на теорию игры Шиллера, на гётевскую концепцию стиля, на эстетику Пушкина. Идеи Гёте особенно показательны в этом отношении. В поздней работе «Искусство и древность» Гёте дает емкое пояснение: надо различать, подыскивает ли поэт особенное для всеобщего или видит в особенном всеобщее. В первом случае возникает аллегория, где особенное служит лишь примером; второй случай характеризует собственную природу поэзии: она передает особенное, не думая о всеобщем, не указывая на него. Это не только формулировка гётевского символизма, но и в какой-то мере – стратегия, предлагаемая Дидро актеру: встраивать всеобщее в особенное уже самой рефлексивной дистанцией.

Говоря о новом рационализме «Парадокса», стоит обратить внимание и на характер актерской рефлексии, которая сопровождается у Дидро такими устойчивыми характеристиками, как «холод» и «отстраненность». Почему в эпоху теплой человечности – «холод»? Видимо, здесь у Дидро – целый букет мотивов. Но прежде всего чувствуется неприятие той «непосредственности», которая вместе с индивидуализмом преодолела со временем и всю европейскую аксиологию личностного разума. (Мы-то сейчас уже знаем, какие inferнальные формы приобрела эта чувствительность и непосредственность. Но почему бы не предчувствовать этого и Дидро – современнику де Сада и почти современнику режиссеров Французской революции?) Дистанция и холодная ре-

флексивность выступают у Дидро в этом отношении антидотом и приобретают отчетливую социально-этическую окраску. Поучительный опыт рассмотрения «Парадокса» в контексте властных, социальных и этических отношений эпохи предпринял М. Ямпольский, отметивший у Дидро специфический механизм блокирования просвещенческого мимесиса: «Дидро строит модель мимесиса, который позволяет актеру сохранить позицию субъекта, сознавать, что имитация – не более чем театральная игра. Это разделение гения на чисто пластическую массу – актера и рационального зрителя – <...> позволяет сохранять репрезентативную структуру зрелища, то есть структуру субъективности. Но субъективность эта обретается ценой эмоциональности. Сентиментальность – главная угроза структуре субъективности»²³. Возможно, «холод» не единственная оппозиция «сентиментальности», но для Дидро важно вспомнить о классической характеристике разума, которая предполагала его отстраненность и невовлеченность в природный континуум. «Душа великого актера состоит из того тонкого вещества [*l'élément subtil*], которым наш философ заполнял пространство, оно ни холодно, ни горячо, ни тяжело, ни легко, оно не стремится к определенной форме [*n'affecte aucune forme déterminée*] и,

²³ Ямпольский М.Я. Физиология символического. Кн. 1: Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004. С. 310.

воспринимая любую из них, не сохраняет ни одной»²⁴. Душа, таким образом, может и не быть холодной, но обязательно должна избегать детерминации определенной формой. Принято считать, что «наш философ» – это Эпикур. Но заданным характеристикам, по сути, отвечает «архе» всех раннегреческих философов: и «от всего отрешенное» единое Гераклита, и анаксагоровский Ум... Именно отрешенность и дает право как на понимание, так и на управление. И все же показательно, что именно «холод» становится лейтмотивом «Парадокса». В таком виде и транслируется этот мотив в той ветке европейской культуры, которая оказалась если не оппозиционной, то все же – рецессивной частью цивилизации позитивизма и психологизма. Мы узнаем этот мотив в формуле Стендаля: «Роман – это зеркало, с которым идешь по большой дороге [*un roman est un miroir qui se promène sur une grande route*]»; в дефиниции вдохновения у Наполеона (вдохновение – это быстро сделанный расчет) и Пушкина (расположение души к живому приятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий); в «тур д'ивуар» Флобера, в эстетике «Парнаса»... и далее в поэтике Чехова, в блоковских строках, напоминающих о неотъемлемом от этого мотива призыве трансцендентности:

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,

²⁴ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 567.

Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

«Парадокс об актере» не был, конечно, единственным в XVIII в. случаем высвеченной коллизии рациональности и имажинативных форм культуры, но мы имеем право говорить об оригинальной версии «спасения» рационализма, выдвинутой Дидро. Дело не только в том, что разум в работе Дидро сближается с неким универсальным чувством, наделенным правом контроля и руководства над аффектами, и трактуется как источник «идеального образа»: в этом Дидро не одинок. Важнее то, что в сентиментальной аффективности была предугадана грозная дионисийская сила, угрожающая аполлиническому началу в Просвещении. Поэтому борьба Дидро с «чувствительностью» выходит за рамки эстетической проблематики и, по сути, является альтернативной антропологией как по отношению к гуманизму Просвещения, так и по отношению к психологизму XIX в.

Постскрипtum

Не странно ли, что, почувствовав родственную эстетику в Шардене, Дидро не заметил ее в творчестве Ватто? Да, он недолюбливал Ватто: «... я отдал бы десять Ватто за одного Тенирса»²⁵. И конечно, Дидро вполне мог восприни-

²⁵ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 486.

мать магический лиризм Ватто как идейно ненавистную ему сентиментальность. *Nulle sensibilité!* Да и некоторая отстраненность Ватто от мира своих картин – это не *tête f'wide*. В «Опыте о живописи» он категоричен. Считая невыносимым в изобразительном искусстве выработанное цивилизацией галантное жеманство, с которым проявляется учтивость, Дидро не принимает в качестве контраргумента даже ссылку на Ватто. (Характерно, впрочем, что он же и делает эту ссылку от лица воображаемого оппонента.) «Отнимите у Ватто его ландшафты, его краски, изящество его фигур и их одежд; смотрите только на изображаемую им сцену [*ne voyez que la scène*] и судите сами»²⁶. То есть та специфическая театральность, о которой пишут исследователи творчества Ватто, не существует для Дидро. Но немного ниже он пишет – безотносительно к Ватто – о способности живописи сообщить статичному пространству кинетическую силу: «Всякое действие включает в себе несколько моментов; но я сказал уже и повторяю еще, что художнику принадлежит только один, длительность которого равна взгляду [*l'artiste n'en a qu'un dont la durée est celle d'un coup-d'oeil*]. Однако, подобно тому, как на лице, на котором царила скорбь и внезапно проявляется радость, я найду переживания нынешнего момента, смешанное со следами переживания уже уходящего; так и в моменте, который изберет художник, могут оставаться то ли в позах, то ли в характерах, то ли в действиях

²⁶ Дени Дидро об искусстве / пер. А.С. Гущина. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 96.

пребывающие следы момента предшествующего [*des traces subsistantes du moment qui a précédé*]. Система фигур, сколько-нибудь сложная, не может вся сразу измениться; это известно каждому, кто знает природу и кто обладает чувством правдивости. Но он чувствует также, что при этих разделенных фигурах и неопределенных персонажах, только отчасти содействующих общему эффекту, он проиграет в смысле интереса то, что выиграет со стороны разнообразия. Что увлекает мое воображение? То же, что привлекает и массу [*C'est le concours de la multitude*]²⁷. Я не могу противостоять такому количеству призывающего меня народа. Мои глаза, мои руки и моя душа невольно устремляются туда, куда прикованы их глаза, их руки и их души»²⁸.

Но разве не в этом волшебство Ватто, недоступное, кажется, в такой мере больше никому в XVIII в.? Возможно, наиболее показателен в этом отношении шедевр Ватто «Вывеска Жерсена» («симфония из тысяч волшебных нюансов», по выражению А.К. Якимовича²⁹), где динамика не дана напрямую, движением фигур и групп, но воплощена как раз в том, что Дидро назвал *traces subsistantes*, и идеально уравновеше-

²⁷ Пожалуй, в данном случае лучше передает мысль Дидро перевод И. Волевич: «именно общее, согласованное действие всех персонажей картины». См.: Дидро Д. Салоны: в 2 т. М., 1989. С. 229.

²⁸ Дени Дидро об искусстве. Т. 1. С. 97–98.

²⁹ Якимович А.К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 56.

на с эмоциональными характеристиками персонажей³⁰. Вот как пишет об этом искусствовед: «Спокойная волнистая линия очерчивает две основные группы: упаковщики и входящая в магазин пара слева и справа – группа у прилавка. Но и внутри каждой группы есть свой, созвучный первому, волнистый, мерный ритм, а расположение фигур в каждой из них словно бы повторяет латинскую букву «s». Перспективные линии неторопливо уводят взгляд зрителя в светлую глубину дома <...> Впервые в живописи Ватто мир искусства отделился от мира реального, и реальные люди из плоти и крови впервые показаны им в прямом взаимодействии с вымышленным, живописным миром. Здесь, в этой лавке, происходит примирение фантазии и реальности, прежние герои словно сходят со сцены и, стерев грим, присоединяются к зрителям – таким же, как они»³¹. «Присоединение к зрителям» – это не просто риторическая фигура: этот весьма важный момент, замеченный исследователем, перекликается с пафосом Дидро, который пытался спасти актера из клаустрофобического плена аффектов и сделать его субъектом творческой свободы. «Длительность» Шардена и «кинетика» Ватто сходным

³⁰ См. анализ картины в следующих работах: *Даниэль С.М.* Рококо: От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007. С. 84–90; *Якимович А.К.* Цит. соч. С. 76–78; *Герман М.Ю.* Антуан Ватто. Л., 1984. С. 195–199. О культурном контексте стиля Ватто см. также: *Белова Ю.Н.* Рациональные конструкции Антуана Ватто // XVIII век: Литература как философия, философия как литература. М., 2010; *Она же.* Театральные метаморфозы Антуана Ватто // XVIII век: театр и кулисы. М., 2006.

³¹ *Герман М.Ю.* Цит. соч. С. 197–198.

образом выводят живопись из замкнутого пространства мимесиса, и это должно было бы побудить автора «Парадокса» взять Ватто себе в союзники.

Глава 3

Культурфилософские идеи германии XVIII – первой трети XIX в.

Немецкое Просвещение некоторое время находилось в фарватере английского и французского, но его более поздний расцвет стал также фактором силы: и задачи, и их решение были зрелым плодом духовного развития новой Европы. К тому же Германия этого времени была раздробленным и сложно устроенным политическим телом с двумя основными конфессиями, немногими центрами национальной «гравитации», слабой экономикой, весьма разными взглядами и настроениями бесчисленных властителей. Но культурный капитал и историческое самосознание были более чем значительны. Это обусловило интенсивнейшую духовную жизнь тогдашней Германии. Как и в России, Просвещение в Германии едва ли не главным центром имело волю государя и собранных вокруг него «экспертов». Такой влиятельной и хорошо интегрированной интеллигенции, как во Франции, в немецких землях не существовало. Однако преодоление этих трудностей превратило со временем Германию в авангард теоретической мысли, направленной на решение самых острых духовных коллизий позднего Просвещения. Неудивительно, что и окончательное формирование

теории культуры как ветви гуманитарной мысли произошло в Германии во второй половине XVIII в. (Теорию культуры в данном случае правильнее называть не культурологией, что было бы анахронизмом, а культурфилософией³².)

С выходом в свет труда И.И. Винкельмана (1717–1768) «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается новый этап культурной рефлексии, который был не только выбором «немецкого пути» Просвещения, но и общеевропейским поворотом. У Винкельмана за хрестоматийной формулой «благородной простоты и спокойного величия» греческого искусства скрывается нетривиальная теоретическая основа. Мы можем усмотреть здесь латентную полемику с принятыми в XVIII в. оценками. Классическим каноном по-прежнему в это время считалось римское искусство в его не столь уж многочисленных и в основном эллинистических образцах, хотя об этом уже шли споры, и расцвет этнографии и археологии, позволивший шаг за шагом приблизиться к исторической плоти Греции и Рима, подталкивал к переоценке ценностей. Винкельман не просто предлагает переориентироваться на греческий канон, но и встраивает его в культурное целое. Греческое искусство становится пластической эмблемой ценностей своей цивилизации: демократии, гуманизма, разума, меры, одухотворенной телесности... Вернемся к формуле «благородной простоты и спокойного величия». Принцип простоты в вин-

³² Автор термина «культурфилософия» – немецкий романтик А. Мюллер.

кельмановском контексте – это вызов поэтике барокко. Предикат благородства – протест против sentimentalного мещанского демократизма с его культом добрых нравов «третьего сословия». Принцип величия – спор с приземленным натурализмом Просвещения. Предикат спокойствия – коррекция категории «возвышенного», которая зачастую в эстетике Просвещения (а позже штюрмерства) трактовалась как катастрофический революционный слом устоев. В дальнейшем критическая немецкая мысль двинется по всем этим четырем направлениям.

Сама Античность для Винкельмана становится канонem, задающим ритм и смысл истории. Вслед за Вазари и Вико (с идеями которого он был знаком) Винкельман пытается выстроить периодизацию культурных эпох, но его схема уже несколько сложнее, чем биоморфная модель предшественников (детство, зрелость, упадок). Винкельман выделяет следующие четыре эпохи:

1. Древнейшая (или архаическая): от начала до Фидия.
2. Высокая: Фидий и его время.
3. Изящная (или «элегантная»): Пракситель, Лисипп, Апеллес.
4. Подражательная: греко-римская.

Этот ритм он усматривает и в искусстве итальянского Возрождения: 1) до Рафаэля; 2) Рафаэль; 3) Корреджо; 4) братья Карраччи. В дальнейшем историческая культурология обнаружит, что применимость этой схемы выходит далеко за

рамки истории искусства: скорее можно говорить об универсальной модели смены культурных периодов. Возможно, что Винкельман был первым, кто ввел понятие «стиль» в смысле характеристики художественной эпохи. Еще решительнее можно утверждать, что он впервые говорит о произведении искусства на новом языке: вместо прямолинейного описания предмета и оценочных эпитетов мы видим попытку реконструировать его «внутреннюю форму», осуществить своеобразный перевод с языка художественной техники на язык поэтики.

У Винкельмана мы уже встречаем такие средства интерпретации искусства, которые можно использовать в гораздо более широком плане – как метод описания культуры и ее типов. Еще дальше по этому пути пошел Г.Э. Лессинг (1729–1781). Размежевание «древних» и «новых», о котором шла речь выше, до некоторой степени может пригодиться при сравнении Винкельмана и Лессинга. Неоклассицизм первого противостоит новаторству второго. Лессинг пытается ограничить власть античного канона, для чего создает свою теорию различения пространственных и временных искусств. В «Лаокооне» (1766) он проводит границу между литературой и зрительными искусствами, показывая, что мир пластической красоты не в состоянии выразить подвижную реальность мира человеческой воли, действия, истории. Это может сделать «поэзия» (т. е. совокупность вербальных искусств), которая в состоянии передать временную последо-

вательность, имеет возможность разбивать свое повествование на части и фрагменты и не прикована так жестко к «идеалу красоты». На примере знаменитой скульптурной группы Лессинг показывает, что верность этому идеалу заставила скульпторов ослабить изображение страдания. Литература же в состоянии выражать эстетику страдания и даже безобразия. Такое расширение эстетического спектра было весьма значимым для самооправдания культуры Нового времени. Лессинг утверждает мысль, которая сейчас нам не кажется такой революционной, каковой она была на самом деле: литература не создает картинки при помощи слов, она является не ослабленной версией изобразительного искусства, а другим художественным миром, который более значим для современности с ее динамикой.

Таким же историческим оправданием для театра была «Гамбургская драматургия» (1767–1769); с нее, в частности, начинается немецкий культ Шекспира, важный для самосознания эпохи. В этой работе Лессинг также прочертил границу между старой и новой эстетикой, говоря о неаристотелевском понимании «всеобщего характера»: современности важно изобразить не столько тип с его усредненными характеристиками, сколько воплощенную идею, которая не исключает неповторимой индивидуальности. Наконец, большую роль в воспитании сознания культурно-религиозной толерантности сыграла драма «Натан Мудрый» (1779): тема «диалога культур» звучит здесь – без экзотики и скрытого

европоцентристского высокомерия – как предупреждение и напоминание Просвещению о его миссии.

И.Г. Гердер (1744–1803), подхватывая эстафету немецкой просветительской мысли, получает в наследство большой ресурс размышлений о культуре и связывает его в такую целостность, которая уже может претендовать на статус науки о культуре. В ранних работах (среди прочих в трактате «О происхождении языка», 1772) он разрабатывает проблемы эстетики и языкознания. Его учение о «духе народа», который выражается в искусстве и – наиболее чисто – в народной поэзии, стоит у истоков фольклористики. Работа о происхождении языка дает одну из первых моделей естественного становления языка в ходе истории. Гердер отрицает генетическую субординацию языка и мышления, полагая, что они развиваются во взаимообусловленном единстве. Он не только отвергает богоданность языка, но и, полемизируя с Кондильяком и Руссо, утверждает его собственно человеческую специфику, находимую в мысли, практике и общественной.

В «Идеях к философии истории человечества» (опубликованы в 1784–1791) он создает обширную картину эволюции природы от неорганической материи до высших форм человеческой культуры. Здесь Гердер реализовал свой проект универсальной философской истории человечества. Труд состоит из 20 книг (и плана заключительных пяти книг), в которых Гердер, суммируя достижения современ-

ных ему космологии, биологии, антропологии, географии, этнографии, истории, дает изображение поэтапного становления человечества. В центре его внимания – процесс мирового развития. Общий порядок природы Гердер понимает как ступенчатое поступательное развитие совершенствующихся организмов от неорганической материи через мир растений и животных к человеку и – в будущем – к сверхчувственной «мировой душе». Как свободная и разумная сущность человек представляет собой вершину сотворенной божественным духом природы. Критикуя телеологию, Гердер подчеркивает значение воздействия внешних факторов (совокупность которых он называет «климатом») и считает достаточным для понимания истории ответить на вопрос «почему», не задаваясь вопросом «для чего». В то же время он признает ведущей силой истории внутренние, «органические» силы, главная из которых – стремление к созиданию общества. Основной сплывающей силой общества Гердер считает культуру, внутренней сущностью которой является язык. Проблеме происхождения и развития языка Гердер уделяет особое внимание.

Представляет интерес предложенная Гердером концепция «всеобщего мира», делающая упор не на политическом договоре «верхов», как в большинстве аналогичных трактатов XVIII в., а на нравственном воспитании общественности. В отличие от своей ранней критики цивилизации, близкой по духу Руссо, Гердер возвращается в «Идеях...» к истори-

ческому оптимизму Просвещения и видит в прогрессирующем развитии человечества нарастание гуманизма, который понимается им как расцвет принципа личности и обретение индивидом душевной гармонии и счастья.

Книга вызвала интенсивную полемику в кругах просветителей. Гёте ее приветствовал, Кант критиковал ее эвдемонизм и отсутствие философской методологии, но отчасти благодаря самой полемике просветительский дискурс о культуре приобрел именно гердеровский «формат». Благодаря «Идеям...», Гердера можно считать, наряду с Вико и Кантом, отцом культурологии как науки. В целом работа сыграла роль манифеста просвещенческого историзма.

Во второй половине 1780-х годов Гердер вовлекается в «спор о пантеизме» и публикует трактат «Бог» (1787), в котором выказывает себя радикальным сторонником спинозизма.

Поздний Гердер разрабатывает своеобразную культурную антропологию и политическую философию в «Письмах для поощрения гуманности» (1793–1797), где, в частности, выдвигает свою версию учения о «вечном мире», к которому должны привести не договоры властей, а гуманистическое воспитание народа, торговля и здоровый прагматизм. В работах «Метакритика чистого разума» (1799) и «Каллигона» (1800) Гердер вступает в ожесточенную, но довольно поверхностную полемику с Кантом. «Каллигона» содержит одну из первых формулировок позитивистской эстетики.

В рамках позднего этапа немецкого Просвещения учение Гердера оказалось в изоляции. Будучи близким по настроению к пантеистической натурфилософии Гёте, оно противоречило ей рационалистическим доктринерством и религиозным духом. Оно вступило в конфликт с кантовской версией природы человека и смысла истории: принципы счастья индивидуума (Гердер) и благоденствия общества в государстве (Кант) оказались несовместимыми. Ранних романтиков отталкивал наивный оптимизм Гердера. Несмотря на это, мировоззрение Гердера стало арсеналом тем, идей и творческих импульсов для самых разных направлений немецкой мысли: для романтической эстетики и натурфилософии, гумбольдтианского языкознания, диалектической историософии Фихте и Гегеля, антропологии Фейербаха, герменевтики Дильтея, философии жизни, либеральной протестантской теологии.

Об одном из течений, у истоков которых стоял Гердер, надо сказать особо. В литературно-эстетическом движении «Буря и натиск»³³ бунтарский дух соединился с руссоизмом, литературными новациями Клопштока и историзмом Гердера. Среди тех, кто так или иначе был затронут этой молодежной субкультурой, были Бюргер, Ленц, Клиндер, Шубарт, Гейнзе, Фосс, Гёте, Шиллер. У штюрмеров появляется идей-

³³ От „Sturm und Drang“ – названия драмы Ф.М. Клингера (1752–1831), одного из активных деятелей движения. Отсюда и термин «штюрмеры» применительно к участникам «Бури и натиска».

ный синдром, который не раз проявит себя в истории: индивидуалистическая критика цивилизации, культ непосредственности самовыражения и соединение всего этого с преклонением перед стихией национального, народного, фольклорного, традиционного. «Бурю и натиск» можно рассматривать как часть общего потока контрпросвещения, но именно немецкая его версия оказалась особенно важной для становления наук о культуре. Движение довольно быстро исчерпало себя из-за недостатка конструктивных идей, но штюрмерское наследие вошло как составной элемент в европейский романтизм.

И.В. Гёте (1749–1832) фокусирует в своем творчестве многие тенденции немецкого Просвещения, и, хотя специальной культурологической доктрины мы у него не находим, именно его идеи оказались в числе самых востребованных позднейшей традицией. В годы штюрмерской молодости Гёте был адептом национальной и личной самобытности: в народной поэзии, готической архитектуре («О немецком зодчестве», 1772), в творчестве таких мировых гениев, как Шекспир, он видел противовес оцепеневшей нормативности современной культуры и власти. Преодолев штюрмерство, Гёте приступает к выработке новой системы ценностей. В конце 1780-х годов кристаллизуется идеология веймарского классицизма, которую разрабатывают Шиллер и Гёте – сначала порознь, а затем в интенсивном и плодотворном сотрудничестве. Винкельмановский идеал гармонической лич-

ности наполняется натурфилософскими и историософскими идеями, в основе которых принципы «меры», «серединны» и «здоровья». Дальше всего этот идеал от мещанской умеренности: Гёте героизирует способность носителя культуры вбирать опыт прошлого и находит бытийный центр, равноудаленный от всех крайностей. В романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (изд. 1795–1796) Гёте иллюстрирует идеи веймарского классицизма историей духовного становления молодого человека, прошедшего путь от эстетизма «театрального призвания» до осознанного выбора практического поприща.

В этот период Гёте вырабатывает свою эстетику, которая, как оказалось впоследствии, содержала большой культурологический потенциал. Отправной точкой для Гёте является «природа» – главный концепт его мировоззрения, живое, развивающееся, надличное бытие, включающее все сущее как свои части. Искусство, по Гёте, вместе со своим творцом, человеком, принадлежит природе, но в своем духовном аспекте оно все же «возвышается» над ней и обретает право соединять «рассеянные в природе моменты», придавая им «высшее значение и достоинство» («О правде и правдоподобию произведений искусства», 1797). Но, чтобы применить это право, художник должен найти правильную связь между всеобщим и особенным. Гёте решает таким образом классическую задачу Просвещения: задачу выхода из двух тупиков – абстрактной нормативности и слепой эмпиричности.

В работе «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) он различает три заглавных типа творчества, которые относятся друг к другу как два полюса к середине. «Простое подражание природе» воспроизводит явления в меру своего мастерства, не чувствуя духа целого; художник здесь проявляет спокойное утверждение сущего, его «любовное созерцание». «Манера» выражает особенность художественной индивидуальности автора, жертвуя конкретными деталями и подчиняя их общему замыслу; происходит «восприятие явлений подвижной и одаренной душой». «Стиль» проникает в самую сущность вещей, не выходя за пределы «видимых и осязаемых образов»; он «покоится на глубочайших твердых познаниях», но не за счет абстракций, а благодаря найденному центральному образу, которому подчиняются частности. «Стиль» оказывается таким соединением противоположностей, которое возводит их на более высокий уровень, где объективное и субъективное примиряются. В поздней работе «Искусство и древность» (1821–1826) Гёте дает еще одно емкое пояснение: «Огромная разница, подыскивает ли поэт особенное для всеобщего или видит в особенном всеобщее. В первом случае возникает аллегория, где особенное служит лишь примером, случаем всеобщего; второй случай характеризует собственную природу поэзии, она передает особенное, не думая о всеобщем, не указывая на него. Кто, однако, схватывает это живое особенное, рано или поздно, не замечая, получает

одновременно и всеобщее»³⁴. Здесь перед нами не что иное, как формулировка гётевского символизма, который окажет на культурологию немалое влияние (табл. 1).

Таблица 1
Гётевский символизм

Классическое	«Пропорционирование»; здоровое
Романтическое	Больное
Простое подражание природе	Спокойное утверждение сущего, любовное его созерцание
Манера	Восприятие явлений подвижной и одаренной душой
Стиль	Покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано их распознавать в зримых и осязаемых образах

Для позднего Гёте характерны размышления о «мировой культуре» (возможно, что он и ввел в оборот это словосочетание, так же как в случае с «мировой литературой»). С одной стороны, он дорожит несоизмеримостью и своеобразием культур, с другой же – предвосхищая культурную компаративистику, утверждает плодотворность сравнений строения и воздействия аналогичных явлений культуры. Литературным воплощением этого метода стал цикл «Западно-восточный диван» (изд. 1819), в котором Гёте осуществляет попытку эмпатии, проникновения в дух персидской поэзии

³⁴ Goethe. Kunst und Altertum // Goethe. Sämtliche Werke. Bd. 38. 1903. S. 261.

при виртуозном сохранении «европейской» точки отсчета.

Как ни странно, для понимания гётевского учения о культуре ключевыми оказываются его натурфилософские работы «Опыт о метаморфозе растений» (1790) и «Учение о цвете» (1810). Здесь Гёте выдвигает свою морфологию природы, основанную на поисках «прафеномена» – «первооявления», которое своей особенностью раскрывает всеобщность. Например, лист есть «перворастение», в котором заложена своего рода морфологическая «программа» для всех состояний всех возможных растений. В основу природной динамики Гёте полагает принципы полярности и восхождения. Раздваиваясь и вновь собираясь в единство, природа осуществляет бесконечное восхождение ко все более высоким степеням совершенства. Эти принципы Гёте прилагает и к миру культуры: «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829), «Избирательное сродство» (1809) и, конечно, «Фауст» (1808–1832) в своей литературной оболочке скрывают модели духовной морфологии личности, общества и истории.

Ф. Шиллер (1759–1805) известен в истории культурологической мысли прежде всего своим концептом игры. Но, чтобы лучше понять его, нужно реконструировать контекст шиллеровского идейного мира. В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) Шиллер различает два типа культур, которым соответствуют два типа творческой индивидуальности. «Наивное» – это стихийное приращен-

ное единство личности с природой, основанное на чувственности; «наивный» художник творит так же, как природа, – непосредственно и бессознательно, нуждаясь только в искусном самоограничении. «Сентиментальное» – это стремление идеального к природному воплощению, основанное на разумности; «сентиментальный» художник вечно стремится к недостижимому слиянию своей субъективности с реальностью, ломая ограничения и условности. (Эта дилемма проецировалась Шиллером на его отношения с Гёте, который был для него воплощением гармоничной «наивности».) Шиллер подчеркивает драматизм этого раскола и тем самым оказывается у истоков дихотомического понимания культуры как напряженного диалога двух неслиянных и нераздельных элементов. (Ср. позднейшие оппозиции «классическое – романтическое», «аполлинийское – дионисийское» и т. п.) Сами по себе эти полюса несоединимы (разве что в руссоистском доцивилизационном раю), но культура может и должна их примирить, тщательно охраняя их границы и способствуя внутреннему развитию каждой сферы, что приводит к сближению и если не к синтезу, то к временному равновесию. Социальный аспект этой роли культуры – эстетическое воспитание.

В работах «О грации и достоинстве» (1793) и «Письма об эстетическом воспитании» (1795) Шиллер утверждает, что способность эстетического воспитания без принуждения вовлечь человека в духовный мир позволяет надеяться на при-

мирение долга и склонности; чувственности с ее «влечением к материи» и разума с его «влечением к форме». Такое состояние счастливого баланса Шиллер называет «прекрасной душой». В результате должно появиться «влечение к игре» (*Spieltrieb*), которое снимает конфликт противоположностей и, собственно, является главной тайной культуры. Игра позволяет преодолеть дистанцию между аморфным потоком жизни и холодной статикой формы, итогом чего оказывается красота. Не менее важно то, что в своем стремлении к красоте человек порождает не только искусство, но и самого себя и все человеческое сообщество, превращая свои скрытые возможности в гармоничную действительность. Формула Достоевского (знатока и поклонника Шиллера) «Красота спасет мир», скорее всего, коренится в этом комплексе идей. Путь понимания культуры, проложенный Шиллером, оказался более чем перспективным. Именно по нему пошли и посткантовская философия «трансцендентального идеализма», и немецкий романтизм.

Романтизм возник в 90-е годы XVIII в. в Германии, а затем распространился по всему западноевропейскому культурному региону. Но здесь нас интересует йенская школа немецкого романтизма как источник базовой культурологической концепции. Романтизм – это эстетическая революция, которая вместо науки и разума (что характерно для эпохи Просвещения) ставит высшей культурной инстанцией художественное творчество индивидуума – последнее ста-

новится образцом, «парадигмой» для всех видов культурной деятельности. Основная черта романтизма как движения – стремление противопоставить бюргерскому, «филистерскому» миру рассудка, закона, индивидуализма, утилитаризма, атомизации общества, наивной веры в линейный прогресс новую систему ценностей: культ творчества, примат воображения над рассудком, критику логических, эстетических и моральных абстракций, призыв к раскрепощению личностных сил человека, следование природе, миф, символ, стремление к синтезу и обнаружению взаимосвязи всего со всем. Довольно быстро аксиология романтизма, выработанная йенцами, выходит за рамки искусства и начинает определять стиль философии, естественно-научных изысканий, социологических построений, медицины, промышленности, одежды, поведения и т. д.

Парадоксальным образом романтизм соединял культ личной неповторимости индивидуума с тяготением к безличному, стихийному, коллективному; повышенную рефлексивность творчества – с открытием мира бессознательного; игру, понимаемую как высший смысл творчества, – с призывами к внедрению эстетического в «серьезную» жизнь; индивидуальный бунт – с растворением в народном, родовом, национальном. Эту изначальную двойственность романтизма отражает его теория иронии, которая возводит в принцип несовпадение условных стремлений и ценностей с безусловным абсолютом как целью. К основным особенностям ро-

мантического стиля надо отнести игровую стихию, которая растворяла эстетические рамки классицизма; обостренное внимание ко всему своеобразному и нестандартному (причем особенному не просто отводилось место во всеобщем, как это делал барочный стиль или предромантизм, но переворачивалась сама иерархия общего и единичного); интерес к мифу и даже понимание мифа как идеала романтического творчества; символическое истолкование мира; стремление к предельному расширению арсенала жанров; опору на фольклор; предпочтение образа понятию, стремления – обладанию, динамики – статике; эксперименты по синтетическому объединению искусств; эстетическую интерпретацию религии; идеализацию прошлого и архаических культур, нередко выливающуюся в социальный протест; эстетизацию быта, морали, политики.

В полемике с Просвещением романтизм формулирует – явно или неявно – программу переосмысления и реформы философии в пользу художественной интуиции, в чем поначалу он очень близок раннему этапу немецкой классической философии. Философия для Новалиса и Ф. Шлегеля – главных теоретиков течения – вид интеллектуальной магии, с помощью которой гений, опосредуя собой природу и дух, создает органическое целое из разрозненных феноменов. Однако абсолют, восстановленный таким образом, романтики трактуют не как однозначную унитарную систему, а как постоянно самовоспроизводящийся процесс творчества,

в котором единство хаоса и космоса каждый раз достигается непредсказуемо новой формулой. Акцент на игровом единстве противоположностей в абсолюте и неотчуждаемости субъекта от построенной им картины универсума делает романтиков соавторами диалектического метода, созданного немецким трансцендентализмом. Разновидностью диалектики можно считать и романтическую «иронию» с ее методом «выворачивания наизнанку» любой позитивности и принципом отрицания претензий любого конечного явления на универсальную значимость. Из этой же установки следует предпочтение романтизмом фрагментарности и «сократичности» как способов философствования. В конечном счете это – вкупе с критикой автономии разума – привело к размежеванию романтизма с немецкой классической философией и позволило Гегелю определить романтизм как самоутверждение субъективности: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой – духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу»³⁵.

Отказ от просвещенческой аксиомы разумности как сущности человеческой природы привел романтизм к новому пониманию человека: под вопросом оказалась очевидная прошлым эпохам атомарная цельность «я», был открыт мир индивидуального и коллективного бессознательного, прочувствован конфликт внутреннего мира с собственным «есте-

³⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 233.

ством» человека. Дисгармония личности и ее отчужденных объективаций особенно богато была тематизирована символами романтической литературы (двойник, тень, автомат, кукла, наконец – знаменитый монстр Франкенштейна, созданный фантазией М. Шелли).

В поисках культурных союзников романтическая мысль обращается к античности и дает ее антиклассицистское толкование как эпохи трагической красоты, жертвенного героизма и магического постижения природы, эпохи Орфея и Диониса. В этом отношении романтизм непосредственно предшествовал перевороту в понимании эллинского духа, осуществленному Ницше. Средневековье также могло рассматриваться как близкая по духу, «романтическая» по преимуществу культура (Новалис), но в целом христианская эпоха (включая современность) понималась йенцами как трагический раскол идеала и действительности, неспособность гармонически примириться с конечным посюсторонним миром. С этой интуицией тесно связано романтическое переживание зла как неизбывной вселенской силы: с одной стороны, романтизм увидел здесь глубину проблемы, от которой Просвещение, как правило, попросту отворачивалось, с другой – романтизм с его поэтизацией всего сущего частично утрачивает этический иммунитет Просвещения против зла. Последним объясняется двусмысленная роль романтизма в зарождении тоталитаристской мифологии XX в.

Романтическая натурфилософия, обновив возрожденче-

скую идею человека как микрокосма и привнеся в нее идею подобия бессознательного творчества природы и сознательного творчества художника, сыграла определенную роль в становлении естествознания XIX в. (как непосредственно, так и через ученых – адептов раннего Шеллинга, таких как Карус, Окен, Стеффене). Гуманитарные науки также получают от романтизма (от герменевтики Шлейермахера, философии языка Новалиса и Ф. Шлегеля) импульс, значимый для истории, культурологии, языкознания.

В романтическом понимании религиозной культуры можно выделить два направления. Одно было инициировано Шлейермахером («Речи о религии», 1799) с его пониманием религии как внутреннего, пантеистически окрашенного переживания «зависимости от бесконечного». Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия. Другое представлено общей тенденцией позднего романтизма к ортодоксальному католицизму и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей (программная для этой тенденции работа Новалиса – «Христианство, или Европа», 1799).

Историческими этапами в развитии романтизма стали зарождение в 1798–1801 гг. йенского кружка (А. Шлегель, Ф. Шлегель, Новалис, Тик, позже Шлейермахер и Шеллинг), в лоне которого были сформулированы основные философско-эстетические принципы романтизма; появление после 1805 г. гейдельбергской и швабской школ литературно-

го романтизма; публикация книги Ж. де Сталь «О Германии» (1810), с которой начинается европейская слава романтизма; широкое распространение романтизма в рамках западной культуры в 1820-1830-х годах; кризисное расслоение романтического движения в 1840-х, 1850-х годах на фракции и их слияние как с консервативными, так и с радикальными течениями «антибюргерской» европейской мысли.

Влияние романтизма заметно прежде всего в таком философском течении, как «философия жизни». Своеобразным ответвлением романтизма можно считать творчество Шопенгауэра, Гёльдерлина, Керкегора, Карлейля, Вагнера-теоретика, Ницше. Историософия Баадера, построения «любомудров» и славянофилов в России, философско-политический консерватизм Ж. де Местра и Рональда во Франции также питались настроениями и интуициями романтизма. Неоромантической по характеру была философия символистов конца XIX – начала XX в.

Еще один великий итог немецкого Просвещения – *немецкая трансцендентальная философия* И. Канта (1724–1804), И.Г. Фихте (1762–1814), Ф.В.Й. Шеллинга (1775–1854) и Г.В.Ф. Гегеля (1770–1831), в рамках которой окончательно сформировалась теория культуры как самостоятельная ветвь гуманитарной мысли (табл. 2).

Рассмотрим генезис проблемы культуры в третьей «Критике» Канта. В «Критике способности суждения» (1790) Кант, как известно, анализирует понятие цели и строит свою

телеологию, завершившую его систему. При этом не происходит выявление нового типа бытия, как это было в предыдущих «критиках»; Кант по-прежнему убежден, что нам даны лишь два типа реальности, два самостоятельных мира: природа и свобода. Но появляется новый тип априори – принцип целесообразности. Этот принцип не позволяет субъекту сконструировать действительный объективный мир, но тот субъективный мир, который возникает в результате применения принципа целесообразности, имеет важное значение для «настоящих» миров природы и свободы. Последние не имеют между собой ничего общего и нигде не пересекаются, если не считать самого человека. Но «иллюзорный» мир, построенный третьим априори, указывает им на возможность контакта. Кант рассматривает этот мир на примере двух его «измерений» (не исчерпывающих, заметим, «размерности» данного мира). Это жизнь как система организмов и искусство вместе со стоящей за ним символической реальностью.

Таблица 2

Основные труды представителей немецкой трансцендентальной философии

Год	Сочинение
1781	Кант. Критика чистого разума
1784	Кант. 1. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане 2. Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?
1785	Кант. Рецензии на книгу Гердера «Идеи к философии истории человечества»
1788	Кант. Критика практического разума
1790	Кант. Критика способности суждения
1794	Фихте. Основа общего наукоучения
1798	Кант. Антропология с прагматической точки зрения
1800	Фихте. Назначение человека
1806	Фихте. Основные черты современной эпохи
1807	Гегель. Феноменология духа
1817	Гегель. Энциклопедия философских наук
1821	Гегель. Философия права

Предмет, по учению критической философии, может восприниматься и мыслиться только в одном из двух аспектов: с точки зрения или природы, или свободы. Совместить их можно лишь в порядке последовательности смены аспектов рассмотрения, но не принимая одновременно оба аспекта. Искусство нарушает этот закон. Его процесс и его произведение – это свобода, ставшая природной реальностью, или природа, действующая по законам свободы. Искусство – лишь «как бы» реальность, оно само не вносит ничего объективно нового, но только меняет точку зрения на предмет. Предмет становится двузначным, он показывает и себя, и нечто другое. Кант назвал эту способность и ее результат «символи-

ческой гипотипозой». Высшим проявлением символической способности оказывается главная категория кантовской эстетики – прекрасное. Прекрасное есть символ доброго. Символична и вторая центральная категория «Критики» – возвышенное. Она символизирует то, что выступает в рамках искусства как трансцендентальный идеал.

Целесообразность как априорный принцип, порождающий все типы символического, не выводится ни из природной причинности, ни из свободы, которая лишь ориентируется на конечную цель. Именно поэтому целесообразность есть самостоятельный тип априори. Для самого Канта такой результат был отчасти неожиданностью: априорность, считал он, должна порождать свой тип объективности; условный же мир целесообразности не может быть объективным. Однако оказалось, что субъективная априорность не только возможна, но и в какой-то мере необходима для того, чтобы указать на допустимость гармонии природы и свободы.

Кант связывает принцип целесообразности со способностью суждения, которая в его гносеологии выполняла роль силы, соединяющей общее правило с единичным фактом. Тот случай, когда способность суждения действует без заранее данного понятия, являет нам целесообразную организацию без наличной цели, или прекрасное. «Чувственное понятие», которое как трансцендентальная схема играло в «Критике чистого разума» важнейшую, но чуть ли не противозаконную роль примирителя рассудка и интуиции, на-

ходит таким образом свое естественное место в телеологии. Но продуктивная способность воображения дает примирение интуиции и понятия, которое, даже если оно сумело стать общезначимым, есть лишь «как бы» реальность. Настоящую реальность телеологическое суждение может только позаимствовать у природы или свободы. Если проводить это заимствование систематически, то мы получим в первом случае представление целесообразной иерархии живых организмов, а во втором – искусство.

Второму случаю Кант уделяет несколько большее внимание из-за его значимости в системе высших способностей души. Произведение искусства, всегда имея своим материалом чувственность, единичные феномены, тем не менее представляет свой эстетический результат как необходимый. При этом прекрасное не имеет никаких реальных оснований для всеобщности: оно нравится без утилитарного интереса, без цели и без понятия. Прекрасное – экзистенциально нейтральная категория, для него даже неважно, существует или не существует объект, который им сконструирован. К тому же телеологическое суждение, или «рефлексивная способность суждения», не может опереться на априорное определение существования; по своей деятельности оно – творческий поиск, а не фиксация данности. Один из необходимых выводов кантовской эстетики состоит в том, что искусство не имеет служебного отношения ни к истине, ни к добру. Красота сама по себе не знает ни долга, ни правды – это ней-

тральная сила. Парадокс в том, что именно это открытие позволило Канту обосновать особую роль искусства в синтезе способностей души.

В сфере действия телеологического суждения Кант находит основания для той строгой игры воображения на основе трансцендентальных гипотез, о которой шла речь в первой «Критике». Тайну искусства Кант усматривает в игре познавательных способностей, в игре весьма серьезной, так как одним из ее неявных правил оказывается допущение того, что должное как бы уже стало сущим. Область этого «как бы» (*als ob*) – не что иное, как символическая реальность. Особенность эстетической деятельности в том, что она может творить символы, причем обычно без сознательной устремленности. Если перед нами прекрасное, то оно уже тем самым символ, а именно символ добра. Ноуменальность добра и бесцельность феноменов не имеют точек пересечения, но искусство с его способностью делать чувственное целесообразным, не требуя при этом действительной цели, самим своим существованием реализует символический синтез сущего и должного.

Если бы Кант не открыл новый тип априорности, т. е. если бы он не доказал автономию эстетического, искусство, будучи подчиненным морали или науке, не смогло бы быть посредником между этими мирами. Находясь же между столь могучими полюсами сил, оно в конце концов не избежит такой роли. Учение Канта о гении и эстетическом идеале дает

этому теоретическое обоснование. Стоит обратить внимание на онтологическое содержание третьей «Критики», поскольку именно оно позволяет локализовать предмет наук о культуре. Своей телеологией Кант завершил построение системы трансцендентальных способностей души, а тем самым и структуры объективности. Выяснилось, что без понятия цели данная структура была бы неполной. Выяснилось также, что телеология и эстетика как ее часть выполняют те функции, которые докритическая метафизика возлагала на абсолютное бытие. Искусство показывает, что умопостигаемая реальность – не только абстрактный ориентир, но и в некотором смысле явление. Открытие Кантом априорной основы телеологии сообщило искусству и его созданиям, т. е. символам умопостигаемого, онтологический характер.

В контексте описания телеологической квазиреальности у Канта появляется тема культуры (§ 83): культура человека рассматривается как последняя цель природы. Здесь Кант повторяет ход мысли своей статьи «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» (1784): «тайный план» природы в том, чтобы осуществить совершенное государственное устройство, позволяющее человечеству свободно раскрыть свои природные задатки, которые формирует «культура умения», и научиться исполнять долг из чувства долга, чему учит «культура воспитания». «Культура воспитания», таким образом, формирует человека как моральное существо, что и составляет конечную цель природы и исто-

рии. Эта тема проходит через все творчество Канта с 1780-х годов³⁶. Кантовское употребление понятия «культура» (равно как и отличие его от «цивилизации», т. е. поверхностного окультуривания) не слишком далеко отходит от общего узуса немецкого Просвещения (культура как приобретение полезных навыков). Культура рассматривается как средство воплощения моральности: в этом отношении она не самоценна.

Однако некоторые мотивы третьей «Критики» проводят границу между Кантом и традиционным Просвещением. В § 83 Кант дает следующую дефиницию: «Обретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе) – это культура»³⁷. Такая радикальная степень свободы, во-первых, полностью переворачивает отношения человека и природы (превратив человека в цель, природа превращает себя в его средство) и, во-вторых, ставит вопрос о том, что, собственно, «культивируется», если природа перестает быть субстратом совершенствования. Кант вынужден развести два понятия. Он пишет: «Но не каждая культура достаточна для этой последней цели природы. Культура *умения* [*Geschicklichkeit*], конечно, есть главное

³⁶ «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» (1784); «Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?» (1784); «Предполагаемое начало человеческой истории» (1786); «Религия в пределах только разума» (1793); «Конец всего сущего» (1794); «К вечному миру» (1795); «Антропология с прагматической точки зрения» (1798); «Логика» (1800); «О педагогике» (1803).

³⁷ Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001. С. 701.

субъективное условие для того, чтобы быть способным содействовать [достижению] целей вообще, но ее все же недостаточно для того, чтобы содействовать *воле* в определении и выборе ее целей, что существенным образом принадлежит всей сфере пригодности к целям. Последнее условие пригодности, которое можно было бы назвать культурой воспитания (дисциплины), негативно и состоит в освобождении воли от деспотизма вожделений...»³⁸ Слово «дисциплина» обладает в этом высказывании несколько большей гравитацией, и это затемняет смысл введения второго – негативно-го – типа культуры. С «дисциплиной» все достаточно ясно. Кант, например, так разъясняет ее смысл в своей «Педагогике»: «Дисциплинировать – значит обезопасить себя от того, чтобы животная природа человека, будем ли мы рассматривать последнего как особь или как члена общества, не шла в ущерб его чисто человеческим свойствам. Следовательно, дисциплина есть только укрощение дикости»³⁹. Но этого мало для «содействия воле». В той же «Педагогике» Кант, чуть ниже, замечает, что человека можно просто дрессировать, а можно действительно просвещать: важно научить думать⁴⁰. Видимо, в «культуре воспитания» (*Kultur der Zucht*) следует уловить еще один смысловой оттенок. В отличие от благородного *Bildung, Zucht* – жесткое слово. *Zuchten* значит «дер-

³⁸ Там же.

³⁹ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 453–454.

⁴⁰ Там же. С. 454.

жать в строгости», «наказывать», но еще и «выращивать», «выводить породу». Возможно, это слово, близкое по значению и «воспитанию», и «дисциплине», понадобилось Канту потому, что содержало еще один смысл – целенаправленного преобразования природы. *Zucht-kultur* – это культура выведения новой породы человека, «человека свободного». В этом негативном типе культуры содержится, может быть, весьма позитивная тема второго, метабиологического, культурного антропогенеза. Параграф 84 вносит окончательную определенность в понимание телеологического смысла культуры: порожденный ею человек есть «конечная цель творения» (пока как ноуменальный), «только в человеке, да и в нем только как в субъекте моральности, встречается безусловное законодательство в отношении целей, и только одно это законодательство делает его способным быть конечной целью, которой телеологически подчинена вся природа»⁴¹.

Параграфы 83–84 как бы соединяют две линии кантовских размышлений о культуре. Одна – наиболее очевидная – была только что обозначена. Другая менее очевидна, поскольку понятие культуры с ней прямо не связано, но она не менее важна. Речь идет о способности наглядного воплощения высших целей. Если вторая часть «Критики способности суждения» формулирует «конечную цель творения» как плод культуры (ноуменально данную, но феноменально

⁴¹ Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. С. 711.

недоступную), то первая показывает возможность ее изображения без ее данности: возможность некоторым образом увидеть невидимое.

Завершающие первую часть § 59–60 вводят понятия символического изображения и аналогии. По Канту, соответствующее понятиям изображение (*Darstellung*), или «гипотипоза»⁴², может быть или *схематическим*, когда понятию рассудка дается соответствующее априорное созерцание⁴³, или *символическим*, когда под понятие разума (под идею) подводится созерцание, которое способность суждения связывает с этой идеей по аналогии, т. е. не по сходству с созерцанием, а по «правилам образа действия», осуществляемого суждением. Схематическая гипотипоза дает прямое изображение понятия, а символическая – косвенное, но в любом случае это изображение, а не обозначение (указание через произвольно избранные знаки). «Между деспотическим государством, – поясняет Кант, – и ручной мельницей нет никакого сходства, но сходство есть между правилами рефлексии о них и об их каузальности»⁴⁴. Введение Кантом концепта символической гипотипозы вносит окончательную определенность в давно волновавшую его тему воображения как относительно самостоятельной силы. Символические функции воображения (конкретнее – свободной игры воображе-

⁴² От греч. *hypotypōsis* – набросок, очерк, эскиз, пример, образец.

⁴³ Случай, рассмотренный в «Критике чистого разума».

⁴⁴ Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. С. 515.

ния и разума), по существу, позволяют связать миры видимого и невидимого, т. е. миры физического факта и морального смысла. Учитывая это, мы можем понимать все сказанное Кантом об «искусстве» как учение о силе-посреднице, создающей при помощи особого рода имагинации мир-связку между природой и свободой, или, говоря на языке современной гуманиоры, как учение о культуре.

Различение феномена, ноумена и всего спектра познавательных способностей привело к необходимости придать особый статус мышлению, которое имеет вполне определенную предметность, но не является, тем не менее, объективирующим мышлением. Символический способ репрезентации невидимого оказывается необходимым звеном кантовской системы, поскольку решает проблему «контакта» с абсолютом, не решенную в первых «критиках». Жесткая дизъюнкция (в первой «Критике» – между знанием и вненаучной ориентацией на идеи, а во второй – между природой и свободой) ставила под вопрос возможность действительной связи природного, человеческого и божественного. Третья «Критика» показала, как возможна такая связь и как она осуществляется на трех уровнях нарастания степени «целесообразности»: в «технике природы», в искусстве и в культуре.

Можно заметить, что Кант своим учением о символической сущности культуры предостерегает против многих наметившихся злоупотреблений Просвещением: против утопического овеществления свободы политикой; против «меч-

тательной» спиритуализации природы; против произвольно-мистической объективации ноуменального мира; против утилитарно-позитивистского отношения к культуре, и искусству в частности. Впрочем, золотая середина кантовского культурсимволизма не менее наглядна и в свете тех девиаций, которые (на тех или иных основаниях) были прочерчены послекантовской спекулятивной философией.

Вернувшись к исключительно важной для Канта теме правового гражданского государства как высшей цели культуры, мы можем убедиться в ее неслучайности. Кантовский идеал государства, если так можно выразиться, тоже своего рода символическая реальность. Оно сохраняет связь с природой (запрещая тем самым самообожествление человека) и в то же время ориентирует свободу человечества на сверхприродные цели.

Кант постулирует, таким образом, символическое познание как главный инструмент культуры и определенно указывает на две полярные опасности – антропоморфизм и деизм, которые будут неизбежны при игнорировании символизма. Именно в этом смысле Кант выдвигает свой тезис: «Прекрасное есть символ нравственно доброго»⁴⁵, подчеркивая законность в данном случае притязания на общезначимость переживания. Параграф 60 указывает, что хотя ни науки о «прекрасном», ни ее метода быть не может, но возможна пропе-

⁴⁵ „Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten“ (*Кант И.* Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. С. 517).

девтика, заключающаяся в «культуре душевных сил, которой следует добиться посредством предварительных знаний, называемых *humaniora*»⁴⁶ и в «культуре морального чувства»⁴⁷.

Таблица 3

Место телеологии в системе Канта

Способности души в совокупности <i>Gesamte Vermögen</i>	Способности познания <i>Erkenntnisvermögen</i>	Априорные принципы <i>Prinzipien a priori</i>	Применение их к <i>Anwendung auf des Gemüts</i>
Способность познания <i>Erkenntnisvermögen</i>	Рассудок <i>Verstand</i>	Закономерность <i>Gesetzmäßigkeit</i>	Природе <i>Natur</i>
Чувство удовольствия и неудовольствия <i>Gefühl der Lust und Unlust</i>	Способность суждения <i>Urteilstkraft</i>	Целесообразность <i>Zweckmäßigkeit</i>	Искусству <i>Kunst</i>
Способность желания <i>Begehrungsvermögen</i>	Разум <i>Vernunft</i>	Конечная цель <i>Endzweck</i>	Свободе <i>Freiheit</i>

Если созданная Кантом телеология культуры (табл. 3), задающая предельные горизонты исторического развития, более важна для современной философии культуры, то его символизм более важен для культурологии, поскольку он отвечает на вопрос, как возможно систематическое изучение известных воплощений неизвестных смыслов. Этот вопрос был поставлен именно XVIII веком, но общепризнанного ответа на него нет и поныне. Однако опыт следующих двух сто-

⁴⁶ Там же. С. 523.

⁴⁷ Там же. С. 525.

летий⁴⁸ подсказывает, что предложенный Кантом путь остается в числе самых перспективных.

Тема культуры играла в системах немецкой классической философии, созданных после Канта, значительно большую роль, чем в самой критической философии. Это было обусловлено двумя принципиальными нововведениями. Первым был метод историзма, давно вызревавший в культуре XVIII в. Он предполагал, что бытие объекта может быть дано только через полноту его истории, и этим решал старую проблему соотношения общего и индивидуального. Вторым была критика кантовского понятия «вещь в себе», в котором философы видели досадную непоследовательность своего учителя. Кант, безусловно, расценил бы второе нововведение как шаг назад, поскольку этим философия возвращалась к аксиомам старой метафизики. Однако именно кантовское открытие активности познающего субъекта, его понимание предмета знания как создания трансцендентальной субъективности побудило философов нарушить главный запрет критического метода – запрет перехода от предмета к его бытию самому по себе. Абсолют, утверждали взбунтовавшиеся ученики Канта, может быть дан мысли в объективированных продуктах ее творчества, если это мысль самого абсолюта. Для того чтобы простые смертные могли участво-

⁴⁸ Особо следует отметить различные версии феноменологии духа, данные Гегелем и Шеллингом (и напрямую связанные с методом Канта), и опыт морфологии культуры в виталистских, символических и герменевтических направлениях культурологии XX в.

вать в таком мышлении, они должны включиться в историю самопознания абсолюта. А для этого, в свою очередь, надо осознать, что любой наш духовный акт есть средство саморазвития абсолюта.

Наибольшее влияние на философов-современников Кант оказал не столько «Критикой чистого разума», сколько двумя последующими «критиками». Эстетикой и телеологией Канта вдохновлялась романтическая школа. В ней идея историзма предстала как культ творческого процесса, в котором совпадают – в лице художника – природа и свобода. В «Критике способности суждения» романтики нашли богатые возможности для обоснования этой интуиции. В их же среде началось увлечение мистической натурфилософией, также воспринимаемой под знаком исторического метода: бесконечное становление природы и вещественная индивидуальность каждого ее явления представлялись романтикам более соответствующими понятию реальности, чем абстракции онтологии. В русле этого течения долгое время находился Шеллинг. «Критикой практического разума» вдохновлялся Фихте. Открытую Кантом ноуменальную сферу свободы он истолковывал в духе историзма как моральное становление субъекта, причем тот путь, который должны были пройти индивидуум и общество в целом, понимался как оправдание и подтверждение автономии человеческой свободы.

Рассмотрим, какие культурфилософские идеи были в первую очередь выдвинуты преобразователями трансцен-

дентального метода. Путь решения Фихте, Шеллинг и Гегель представляли себе в общем одинаково. Необходимо было построить теорию абсолютной личности, в которой были бы сняты оппозиции сознательного и бессознательного, абстрактной всеобщности и конкретной ограниченности. Но для осуществления решения мыслителям пришлось существенно отойти от кантовского канона. Так, Фихте, который проложил этот путь для других, превращает учение Канта о спонтанности «я» в историю творения реальности через свободное самоопределение «я». Знание, в частности, трактуется как способ бытия свободы. Естественно, что тема культуры, как бы она ни обозначалась в трансцендентальной философии, становится чрезвычайно значимой: ведь если для Канта культура была «как бы» реальностью, порожденной двумя настоящими реальностями – природой и свободой, то для Фихте и его последователей она становится второй реальностью после «я», его инобытием, поочередно принимающим статус отпадения, отчуждения от него или статус возвращенного бытия. Эта реальность сохраняет телеологию символического мира культуры и принимает на себя всю нагрузку реального мира свободы. Поэтому для Фихте становится актуальной задача понимания истории, выделения в ней этапов в свете эволюции свободы, постижения национального духа и даже моделирования утопий – все, что так чуждо было Канту.

Путь Шеллинга имеет некоторое внешнее сходство с эво-

люцией Фихте: оба постоянно работали над преодолением исходных противоречий своих систем, оба стремились сохранить некоторую степень верности Канту, оба перешли к религиозно-этической проблематике (один – от натурфилософской и эстетической, другой – от моральной и гносеологической), для обоих важным стимулом явилась немецкая мистика (для Фихте – Экхарт, для Шеллинга – Бёме). При всем этом Шеллинг в итоговых своих построениях более решительно выходит за рамки классической традиции Просвещения и представляет своим развитием важный для понимания исторического поворота феномен.

Отправной точкой для культурфилософских идей Шеллинга стала его натурфилософия. Бессознательное творчество природы как живого организма (уже заключающее в себе такие принципы будущего духовного творческого начала, как полярность, единство противоположностей, восходящая лестница «потенций») завершается появлением сознательного «я». В «Системе трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинг показывает, как «я», преодолевая раскол на теоретическую и практическую деятельность, становится сознательной творческой силой. Опираясь на идеи Канта, Шиллера, Фихте и романтиков, Шеллинг трактует эту новую реальность как искусство, которое вправе и в силах примирить сознательную и бессознательную стороны «я», природу и свободу, мораль и склонность. Здесь у Шеллинга неявным образом уже обосновывается такая сфера бытия,

как культура. Свобода требует сообщества свободных субъектов, целесообразные действия которых создают историю. Но история как объективный процесс есть необходимость, противоречащая свободе «я». Чтобы снять это ограничение, «я» должно найти способ соединить свободу и необходимость, что возможно только в сфере искусства (которое понимается достаточно широко, как универсум творчества). Искусство выходит в измерение бесконечности, которое было закрыто и для теоретического знания, и для нравственного действия. Художник сознает как свободный дух, но действует как природа. Таким образом, главная задача философии – преодолеть расколы и противоречия бытия – оказывается выполненной.

В «Философии искусства» (1802–1803) этот комплекс идей получает систематическое раскрытие. Главный творческий субъект искусства – бессознательно творящий «гений». Гений примиряет конечность и конкретность чувственности с бесконечным, но бесплотным разумом. Если природа могла все конечное рано или поздно включать в бесконечное, то гений может заключить бесконечное в конечном – в этом тайна красоты. В связи с этим Шеллинг развивает свое учение о символе, которое будет иметь долгую культурную жизнь. Бесконечное открывается при оптимальном соединении общего и особенного. Можно проявить особенное в общем – это Шеллинг называет схемой. Можно общее увидеть в особенном – это аллегория. Если общее и особенное сли-

ты в одно – это символ. Символ для Шеллинга есть высшая степень выраженности абсолюта. Как и Ф. Шлегель, он уверен, что, разворачивая свои потенции, символ создаст новую мифологию: философия, рожденная поэзией, некогда обособилась от нее, но со временем она опять вольется в «океан поэзии», мифологизировав мир. Культуру в целом Шеллинг понимает как символический организм, что позволяет нам представить важность данного концепта, выработанного лучшими умами этой духовной эпохи – от Гёте до Шеллинга.

Поздняя философия Шеллинга переносит динамику абсолюта из истории мира в историю Бога. Поскольку эти построения, выпав на какое-то время из сознания современников, вернулись к концу XIX в. и оказались весьма влиятельной версией культурфилософии, на них надо остановиться подробнее. Начиная с так называемых штутгартских лекций (1810) Шеллинг развивает сложную диалектику первопринципов истории становления Бога как абсолютной личности. Эти принципы выступают как бытие (*Sein*) и сущее (*Seiendes*). Бытие – это реальное, бессознательное начало в Боге. Но, как и в человеке, бытие Бога не совпадает с Богом. Собственно Бог – идеальное начало, или Сущий. Идеальное, или осознанное, – это, по Шеллингу, субъект бытия, а бессознательное – предикат этого субъекта, т. е. сущего, и потому лишь ради сущего присутствует. Различая себя в себе, Бог отличает себя как сущее от бытия. То же может происходить в человеке; это будет его высший моральный акт.

«Мировые эпохи» (1811) – законченное, но не изданное сочинение – содержат эти идеи уже в той форме, в какой они будут постоянно воспроизводиться в разных вариантах поздних шеллинговских конструкций. В работе должны были изображаться три периода божественной жизни: прошлое (домировая эпоха), настоящее и будущее (грядущая преобразенность мира). Непросветленная инертность бытия обнаруживается лишь после выделения из него сущего. В этом и была роль бытия – позволить сущему утвердить свою свободу и мораль. Поэтому прошлое должно не просто пройти, но быть осознанным и преодоленным, в противном случае оно будет длиться бесконечно. Бытие, или природа Бога, состоит из двух принципов (или, если принципы разворачиваются в эволюции, потенциалов): интенсивно-личностного и экстенсивно-божественного. Природа Бога есть такая сущность, которая не может не существовать, т. е. это необходимое бытие. Но необходимое бытие не будет абсолютным, если не дополнится свободой, путь к которой лежит через противоречивое взаимодействие двух природных принципов. Борьба принципов превращает природную реальность абсолюта в страдание. Интенсивный принцип желает утвердить свою самость, но его импульс периодически побеждается экстенсивным принципом, в результате чего порыв к существованию ослабляется и расширяется, реализуя себя вовне. Периодическое преобладание принципов заставляет первосущность постоянно пульсировать, осуществляя, по выражению Шел-

линга, в своем вдохе и выдохе, систоле и диастоле жизнь абсолюта.

Стремление к существованию удовлетворится лишь по достижении вечного бытия. На этом уровне воля станет беспредметной силой хотения, волей без желания. Но для этого достигнутый объект должен быть действительным, полноценным бытием. Ничто ограниченное не может удовлетворить стремление первоприроды к существованию, и в этом причина исторического развития мира. (В гегелевской «Науке логики», создававшейся в те же годы, выдвинут аналогичный стимул развития: источник диалектики, т. е. развития абсолюта через противоречия, – это неадекватность любого конечного содержания Богу.) Природа, бывшая когда-то у раннего Шеллинга оборотной и равноправной стороной духа, становится теперь материалом претворения божественной полноты.

Истинное бытие, к которому, преодолевая все конечное, стремится воля, – это абсолютная личность, т. е. бытие, преодолевшее и преобразившее свою природу. Шеллинг описывает преобразование природы как некую онтологическую алхимию, очищающую духовную сущность абсолюта от мрака первоприроды. Первоприрода не может сама по себе стать истинным бытием, несмотря на свою никогда не успокаивающуюся страсть к бытию (*Sucht zu Sein*). Она есть лишь необходимость, но откровение в целом и любой его отдельно взятый момент совершаются не потому, что в этом есть необ-

ходимость, а потому, что такова воля Бога. В то же время творческая форма откровения зависит не от свободы, а от природы Бога, и потому Бог отдает себя необходимости, т. е. первичному стремлению к существованию.

Первая мировая эпоха – это бытие в себе, которое, еще не ведая свободы, познает себя в образах, предназначенных для воплощения в других эпохах. Эта домировая жизнь соответствует библейскому понятию «мудрости в Боге». Содержание мудрости в себе составляют три потенции. Первая есть обращенная на себя, центростремительная, отрицательная сила (ср. фихтевское «я»). Вторая – обращенная вовне, центробежная, утвердительная сила («мир духов»). Третья – единство двух первых – мировая душа. Мировая душа – это синтез пустого существования первой потенции и безлично-богатства второй. Поэтому мировая душа есть связующее звено, посредница между миром и Богом. Но три потенции составляют лишь природу абсолюта. Над природой возвышается преодолевающая ее свобода. Поэтому тайна мирового единства символизируется числом 4. Перед нами – универсальная мифология, которая может объяснять любой культурный и природный процесс. Вряд ли об этой мифологии мечтал ранний Шеллинг, но для позднего именно такой путь открывает возможность соединить опыт древней мудрости и открытия современной философии.

В последний период творчества Шеллинг много сил посвящает истолкованию древней мифологии. Подобно позд-

ним неоплатоникам, он выстраивает рядом с философией целый параллельный мир мифологических образов, в которых, по его мнению, уже в свое время отразились главные тайны бытия. Всю мировую историю и соответственно свою философию Шеллинг делит на две части. *Философия мифологии* имеет дело с периодом, когда естественный процесс богопознания выражался в образах и, позднее, в мыслях. *Философия откровения* повествует о периоде, начавшемся со сверхъестественного открытия истины и знаменующемся преодолением природы свободой. Философия приводит к внутреннему единству и образное, и понятийное, и сверхъестественное знание. С культурологической точки зрения интересно не столько то, что Шеллинг погружается в интерпретацию мифологии, сколько то, что само его философствование становится мифологичным. Философ уже не может строить образ универсума, исходя из понятия как точки отсчета. С позиции реформированной Шеллингом культурфилософии под вопросом находится любая идеальная значимость, если она не освящена событиями мирового мифа. Философу остается роль медиума: у раннего Шеллинга это был поэт, у позднего – пророк. Шеллинг осознавал происходящие историко-философские сдвиги, что ясно выражено в его трактовке предшествующей спекулятивной философии как «негативной», а своей – как «позитивной». Здесь Шеллинг встал в конце концов на точку зрения своего оппонента Якоби, боровшегося с «нигилизмом» немецкой философии.

Но все же сам он принадлежит к последним явлениям классической традиции.

В системе Гегеля культурфилософия занимает вполне определенное системное место, и это обуславливает способ ее понимания. Термин «культура» Гегелем малоупотребим: он обозначает скорее техническую функцию приведения материала в порядок с точки зрения требований всеобщности мышления. Более важен термин *Bildung*, переводимый обычно как «образование», но означающий широкий спектр формообразующих действий. Интересующая нас предметность рассматривается в третьей части «Энциклопедии философских наук» – «Философии духа»⁴⁹. Это третий этап гегелевской системы движения абсолюта от Логики (в которой пустое Бытие структурирует себя как Идею) через Природу (проходящую путь от пространственно-временного вакуума до высших форм Жизни) к Духу и соответственно момент синтеза триады. Как и всякий элемент его системы, Дух подчиняется законам развития триад: во-первых, начальное не исчезает в последующем по принципу «снятия», а вбирается в него, обогащая при этом свой смысл; во-вторых, любой элемент триады относится к своим коррелятам в других триадах как звено в цепи развития и может как сам пояснять их,

⁴⁹ Свой исходный философский «миф» Гегель излагает в «Феноменологии духа», значение которой не умалили более поздние версии системы. Для понимания Гегеля также важны «Лекции», составленные на основе записей его учеников. В нашем случае ценный источник – это лекции по философии права, эстетике, философии религии, философии истории, истории философии.

так и поясняться ими. Отсюда ясно, что Дух как категория сохранялся на всех уровнях развития. Каждый шаг развития дает новый предикат для абстрактного субъекта, выдвинутого в начале Логике, – для Бытия, и в конце оказывается, что истинным субъектом был Дух, предикатами для которого являлись предшествующие категории. Пройденный путь можно систематизировать следующим образом (табл. 4, 5).

Таблица 4
Система философии

Логика	Бытие
	Сущность
	Понятие
Природа	Механика
	Физика
	Органическая физика
Дух	Субъективный
	Объективный
	Абсолютный

Таблица 5
Философия духа

Субъективный дух	Антропология	Природная душа
		Чувствующая душа
		Действительная душа
	Феноменология	Сознание
		Самосознание
		Разум
	Психология	Теоретический дух
		Практический дух
		Свободный дух
Объективный дух	Право	Собственность
		Договор
		Право против нарушения права
	Мораль	Умысел и вина
		Намерение и благо
		Добро и зло
	Нравственность	Семья
		Гражданское общество
		Государство
Абсолютный дух	Искусство	Восточное
		Классическое
		Романтическое
	Религия	Восточная
		Греческая
		Христианская
	Философия	Антично-греческая
		Средневеково-христианская
		Германская

Перед нами – сложно артикулированный сюжет становления абсолютного духа: Идея, вернувшаяся к себе из инобытия Природы, приобрела личностное измерение и стала Духом. Сначала она развивается как субъективный дух в человеческом индивидууме – в результате животное становится субъектом разумного, сознательного действия. Затем она как объективный дух поднимается по триаде ступеней права, морали и нравственности. Наконец в формах абсолютного духа она создает миры искусства, религии и философии. Дух стал актуализацией своих возможностей: логической и природной. Таким образом, мы можем увидеть в изложенном сюжете то, что принято сейчас называть историей и теорией культуры. Остановимся на тех особенностях философии духа, которые выявляют характер гегелевской культурфилософии.

Субъективный дух – это история рождения в телесно-психическом субъекте свободы. С появлением свободы человек перестает быть подчиненной частью природы и переходит в мир развивающегося Духа, что, по Гегелю, происходит вместе с появлением христианства. Тем самым Дух перестает быть субъективным и реализует себя в объективных формах, которые могут обеспечить существование и защиту свободы. Дух объективируется в системе таких социальных институтов, как государство, право, семья, собственность, общественность и т. п. Другим его аспектом является история

как событийный процесс. С гегелевской точки зрения, история со всей ее эмпирией есть материал для становления Духа. В некоторых случаях он может напрямую воплотиться во «всемирно-исторических индивидов», которые, реализуя свои личные цели, на самом деле являются инструментами исторической необходимости. Гегель критикует и просвещенческий, и романтический субъективизм в понимании истории, утверждая, что роль личности в истории возможна только тогда, когда личность «сотрудничает» с замыслами Духа. Деля мировую историю на четыре периода – восточный мир (Китай, Индия, Египет), греческий мир, римский мир, германский мир, Гегель прочерчивает эволюцию свободы и видит в этом (а не в материальных или художественных достижениях) главный критерий уровня цивилизации.

Три главных этапа реализации объективного духа: 1) право; 2) мораль; 3) нравственность. Право материализует свободу так, что она воплощает себя в собственности и механизмах ее защиты. Но эта форма «тесна» свободе как непосредственная (т. е. в данном случае зависимая от среды) и внешняя. Поэтому на следующем шаге эти ценности переносятся внутрь, интериоризируются и тем самым одухотворяются. Мораль как новый уровень объективного духа позволяет человеку отделить себя от вещей, уйти в субъективную сферу, сосредоточиться на своей моральной воле и ее всеобщности. Но стать независимым от внешних обстоятельств человеку при этом не удастся. Он может только замкнуть-

ся в себе и сознании своего морального достоинства: в этом слабость данного момента. Когда моральная воля реализуется вовне и подчиняет себе вещи и обстоятельства, она становится нравственностью. Когда же нравственность воплощает себя в конкретных целях посредством объективного, мы оказываемся в царстве этического. Три главные ступени этого процесса – семья, гражданское общество и государство. Семья – это органическая целостность и взаимозависимость членов, обусловленная чувством, любовью. В гражданском обществе целостность распадается, индивидуумы становятся независимыми и приобретают более высокую степень свободы в рамках закона, но теряют при этом преимущество органической сплоченности, отчуждаются от целостности. Третья ступень – государство – соединяет противоположности и сплачивает свободных индивидуумов на основе Духа как субстанции. Этот раздел системы – настоящий эмоционально насыщенный гимн государству, что дало повод обвинять Гегеля в обожествлении государства и «тоталитаризме», но следует помнить, что государством Гегель называет только ту стадию развития Духа, которая опирается на предыдущие результаты развития права и личности, т. е. государство – высшая степень свободы (в этом смысле оно и правда божественно как воплощение Духа). Именно государство есть главный субъект истории. Но поскольку история еще не закончена, то государство, которое воспевают Гегель, – это цель, а не наличный факт.

Как и всякая вторая ступень гегелевской триады, объективный дух является инобытием, в котором простая цельность первой ступени переживает раскол, дифференциацию и конкретизацию. «История» здесь сыграла ту роль, которую в общей системе играет «природа». Пройдя через горнило исторической стихии, Дух возвращается к самому себе и становится «абсолютным духом». Здесь он формирует три ступени познания Бога человеком (средствами его человеческой культуры). Справедливо и обратное прочтение формулы: происходит познание человека Богом – и, таким образом, самопознание Бога. Ступени эти таковы: 1) искусство; 2) религия; 3) философия. Искусство познает Бога при помощи чувственных образов, религия – через представления веры, философия – посредством чистого понятия. Задача искусства – осуществить единение чувственно-индивидуального и понятийно общего, что и происходит в созерцании красоты. Содержательно искусство равнодостоинственно религии и философии, но форма чувственного созерцания все же является моментом его ограниченности. Исторически искусство рано или поздно уступает высшие функции богопознания вере и разуму. Религия познает Бога в представлениях, отходя от объективности искусства и погружаясь во внутренний мир человека. Благодаря этому внешняя данность мира искусства превращается в личное достояние человека и сливается с его жизнью. Философия переводит весь этот опыт в измерение понятия. Надо помнить, что понятие в ге-

гегелевской системе – это не только форма мысли, но и особый личностный тип бытия: собранность в себе знающего и действующего разума. Понятие выше объективности и субъективности: оно абсолютно и – говоря современным философским языком – интересубъективно. Внутреннее содержание оно делает объективно значимым и персонализированным. Абсолютный дух свободно и бесконечно познает сам себя, вобрав весь предшествующий опыт и достигнув предельной конкретности.

Значение системы, представленной в «Философии духа», для истории культурологии было бы несколько умалено, если бы мы не учли богатый материал конкретного гегелевского анализа культуры, дошедший до нас благодаря его лекционным курсам. Обратим внимание на некоторые гегелевские схемы из этих источников, в которых можно усмотреть «культурологию в действии».

В истории искусства Гегель выделяет три стадии, соотнося их со способами воплощения Идеи: 1) символическое искусство; 2) классическое искусство; 3) романтическое искусство. Первая стадия исторически была пройдена Древним и средневековым Востоком. Символическое искусство еще не позволяет Идее обрести адекватную форму. Форма доминирует над содержанием и является его внешней средой, в чем и заключается суть символизма. Этот принцип наиболее полно выражен архитектурой. Классическое искусство достигает единства содержания и формы. Эта стадия представ-

лена античностью. Античное искусство индивидуализирует Идею, дает ей оптимальное пластическое выражение в материале. Идея в этом случае выступает как «идеал». Принцип идеала наиболее полно выражен скульптурой. Однако очеловечивание идеала, нарастание случайной конкретности привели к деградации классического искусства. Романтическое искусство (от конца Средневековья до начала XIX в.) состоит в доминанте духовного содержания над чувственной формой. Этот принцип наиболее полно воплощают живопись, музыка и поэзия. Идея, полностью подчинившая себе форму, как в этом случае, становится разрушительной силой, поскольку искусство не существует без чувственной образности. Романтическая стадия искусства также исчерпывает себя.

Современный мир, утверждает Гегель, не нуждается более в искусстве как высшей форме познания абсолюта, оно не соответствует более «духу времени» и должно уступить место другим формам. При этом Гегель не торопится ставить точку в истории развития современного искусства: как и романтики, он возлагает надежды на эволюцию сравнительно нового литературного жанра – романа. Его теория романа как эпоса современности, как формы, преодолевающей собственную прозаичность за счет многоаспектности и динамики выражаемой им действительности и дающей «прекрасному» новую эстетическую трактовку, является примером глубокого анализа и диагноза культурной ситуации. Нетруд-

но раскритиковать конструкции Гегеля за схематичность, но продуктивнее будет увидеть в них инструмент для различения стадий и состояний культурной формы: решение именно этой задачи открывает предметную область для наук о культуре.

В истории религии Гегель также выделяет три стадии: 1) естественную религию: китайскую, т. е. конфуцианство, индусскую и буддийскую; 2) религию свободы: иудейскую, греческую и римскую; 3) абсолютную религию – христианскую. Критерием градации является способ понимания Бога. Естественная религия понимает Бога как субстанцию, в которой растворяется индивидуальность; религия свободы – как духовную индивидуальность; абсолютная религия – как Дух, познающий самого себя в человеке. Обратим внимание на способ репрезентации религий в этой иерархии. Триаду первой стадии Гегель метафорически обозначает как «религию меры», «религию фантазии» и «религию в-себе-бытия». Это весьма произвольные эпитеты, не передающие все богатое и разнообразное историческое содержание этих конфессий. Но вместе с тем именно то, что эпитеты порождены взглядом извне, как образные импрессию, делает их менее агрессивными, чем сама классификация.

Между первой и второй стадией у Гегеля идет религиозный тип, представляющий Бога как субъекта. Переход от сакрального воображения, от субстанции к субъекту нужен Гегелю, чтобы дать синтез этих начал в религии свободы. Ге-

гель относит к этому типу персидскую, сирийскую и египетскую религии. Но предикация Бога как субъекта в этом случае более чем сомнительна. Эта триада соответственно обозначается так: «религия света», «религия страдания», «религия загадки».

Религии свободы также получают образную репрезентацию: это соответственно «религия возвышенности», «религия красоты», «религия целесообразности». Христианская религия номинируется как «религия откровения». Если христианство описывается Гегелем с высокой степенью проникновения в его глубинные смыслы и антиномии (как бы при этом ни оценивалась конфессиональная корректность и правдивость его мысли), то гетеродоксальный мир бесцеремонно стилизуется для локализации в схемах. Однако, если переключить внимание на метафорические выражения, при помощи которых Гегель нотирует религии, то мы увидим, что здесь в свернутом виде даны так называемые гештальты, образы-притчи, которые Гегель виртуозно выстраивает в своих текстах начиная с «Феноменологии духа». Это не что иное, как культурологическая дескрипция, которая в силу своей образности дает больше и отсекает меньше, чем схематическая классификация.

Значение гегелевской философии духа в контексте истории учений о культуре не только в том, что она дает беспрецедентную систематизацию видов и функций культуры в их логико-исторической связи и взаимообусловленности.

(Хотя и этот результат чрезвычайно весом: без него XIX в. не смог бы оперировать как чем-то очевидным представлением о культуре как системе и процессе.) Помимо этого, Гегель оставляет преемникам богатый инструментарий анализа конкретных феноменов культуры, созданный им в ходе его историософских, эстетических, религиоведческих и правоведческих изысканий и размышлений. Наконец, Гегель изобразил историю культуры как грандиозный экзистенциально-напряженный сюжет, создав особый, близкий жанру романа (и вобравший в себя при этом поэтику эпоса, лирики и драмы) философский нарратив. Этот результат оказывается особенно впечатляющим на фоне просветительского повествования о прогрессе и приземленной эмпиричности позитивизма XIX в.

Факультативы

Конфликт рационализма и мистики: Сведенборг и Кант
А.Г. Габричевский о Гердере
Гофман как философ культуры

Конфликт рационализма и мистики: Сведенборг и Кант

Культура рационализма достигла вершин в трудах Канта. Посмотрим, как на этой вершине можно было по-новому

оценить высоты мистической культуры XVIII в. Среди работ Канта есть «золушки», не то чтобы забытые, но затененные более великими произведениями и обойденные должным вниманием исследователей. «Грезы духовидца...» (1766) тоже попадают в эту рубрику, но здесь все осложняется естественностью, с которой этот текст укладывается как в жанровую ячейку иронических пафлетов просвещенческого скептицизма, так и в «докритическую» топику философа⁵⁰. Между тем кантоведы отмечают неслучайную двойственность мотивов и интонаций «Грез», которую не так просто интерпретировать⁵¹. С одной стороны, перед нами по-вольтерьянски дерзкая критика мистических видений, с другой – серьезная сосредоточенность на способности сознания выходить за пределы мира явлений⁵². Кант дает нам подсказку и самим заглавием, в котором ставит метафизику не над мистикой, а рядом с ней, как альтернативную, но родствен-

⁵⁰ В рецензии на русский перевод произведения Канта Г. Шпет заявляет: «Не резон переводить неважную, всеми забытую, кроме специально призванных помнить о ней, полтораста лет тому назад написанную статью еще не установившегося философа» (*Шпет Г. И Вопросы философии и психологии. Год XV. Кн. IV (74). М., 1904. С. 564–566*). Рецензия написана задиристым студентом, каковым Шпет был в то время, но более мягкие формулировки этой оценки мы можем встретить во многих обзорных кантоведческих трудах.

⁵¹ См. об этом: *Im S. A Study of Kant's „Dreams of a Spirit – Seer“: Kant's Ambiguous Relation to Swedenborg. Indiana University, 2008.*

⁵² О «двусмысленности», с которой выражены мысли Канта, писал уже один из первых читателей работы М. Мендельсон. См.: *Кант И. Письмо к Моисею Мендельсону // Кант И. Соч.: вбт. Т. 2. М., 1964. С. 363.*

ную возможность, и – прямым указанием на собственное небезразличие. Он пишет: «Весы рассудка не совсем беспристрастны, и то плечо их, на котором стоит надпись *надежда на будущее*, имеет механическое преимущество, благодаря которому даже легкие доводы, падающие на чашу надежды, заставляют на другой стороне умозрения, имеющие сами по себе больше веса, подниматься вверх. Вот единственная неправильность, которую я не могу устранить, да и в сущности никогда не желаю устранять»⁵³. Но идет ли речь в этой работе только о надежде, которой Кант, конечно, не лишает читателей, но все же отрезвляет их в финале цитатой из Вольтера о необходимости «воздвигать свой сад»? Исчерпывается ли мораль трактата раблезианским упованием на «*un grand peut-être*»?

Чтобы дать один из возможных ответов, попробуем поближе взглянуть на личность главного героя кантовской статьи и на его место в важном для XVIII в. сюжете взаимоотношения рассудка и воображения. Собственно, конфликт указанных сил и пути их гармонизации составляют едва ли не главную цивилизационную проблему эпохи. Без понимания сути конфликта невозможно прояснение характера первого кризиса рациональности в европейской культуре Нового времени, который многосторонне проявился во второй половине XVIII в. Новое время предприняло грандиозный

⁵³ Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики // Там же. С. 329.

эксперимент. Оно попробовало заменить всю средневековую иерархию земного и небесного одним непрерывным полем знания. Старая культура знала, что такое доприродное и сверхприродное: она имела представление о душевных глубинах и мире ангелов, располагая природу между этими самовластными царствами и, более того, даже в саму природу внося память о грехопадении, лишая ее тем самым полной автономии в собственных пределах. Новое время неожиданно обнаруживает, что вправе сказать: все есть природа, все может быть выражено на языке причинно-следственных отношений, все может быть явлено в чувствах и расчислено умом. Но тогда приходится признать, что природа есть то, что обусловлено человеческой субъективностью. Весь универсум делится без остатка на субъект и объект, который дан моей субъективности. Дан как познанный или еще не познанный, но во всяком случае – предстоящий моей практической и теоретической активности. Дальнейшие шаги культуры выглядят уже вполне последовательно. Математическое естествознание создает ощущение власти над объектом, превращая его в механизм, который можно познать и которым в конечном счете можно научиться управлять. Философский рационализм позволяет сделать таким механизмом все, что мы пожелаем. Этика активизма и личной ответственности снимает препятствия перед распространением нашей власти над сколь угодно сложной системой механизмов.

Конечно, сегодня мы смотрим на эту модель культуры с гораздо меньшей симпатией, чем ее современники, поскольку знаем, как дорого заплатили за ее энергичный оптимизм в наше время, но верно и то, что без такого дерзкого самоутверждения ни опыт свободы, ни опыт самопознания, без которых, как ни рассуждай, человеческой истории не существует, не был бы достаточно полным. XVIII век начинает поиски более гибкой модели, предпочитая телу душу, механизму – организм, физическому времени – историю. Раз все есть природа, рассуждает XVIII в., то нет непроницаемой границы между человеком и миром: все есть мир. Отсюда задача ученого: все перевести на язык природы. А в такой задаче, по существу, уже содержатся в свернутом виде попытки создать энциклопедический синтез, ввести эволюцию, а затем и историю как замену иерархии, научить математику играть роль метафизики. Если XVII в. хорошо усвоил тезис «знание – сила», то его век-преемник увидел обратимость формулы: сила – это знание, поскольку она делает то же самое, перекраивая мир по своим лекалам. Особенно наглядной становится правота такого толкования, когда материалом для утопии оказывается общество, понятое как агрегат индивидуумов. Но и здесь XVIII в. ищет гибкого решения. Странная двойственность просветительского рационализма, совмещавшая любовь к «ясности и отчетливости» с тягой к оккультным явлениям и «животному магнетизму», соединявшая рассудочное государственное строитель-

ство с расцветом бесчисленных масонских организаций, может быть, объясняется именно попыткой уравновесить механицизм вытесненным в культурное подполье метафизическим инстинктом. Пожалуй, фигура-архетип в этом процессе – Лейбниц. Именно он первым соединил рационалистический метод и замысел универсального символического языка науки с идеей индивидуальных «живых сил» как непрерывно развивающихся субстанций бытия, и он же продемонстрировал неистощимую изобретательность в практическом применении этих идей. Ломоносов, Сведенборг, Бошкович и целая плеяда «младших богов» будут потом повторять этот синтез, расцветивая его своими красками. Но как бы мы ни относились к личности Сведенборга, трудно не признать, что его место в этом реестре совершенно своеобразно и притягивает внимание из-за некоторой неразгаданности его роли.

Эмануэль Сведенборг родился 29 января 1688 г. в Стокгольме⁵⁴. Его отец был настоятелем собора, а позднее получил сан епископа и дворянское звание (что повлекло смену фамилии Сведберг на облагороженный вариант – Сведенборг). Кроме того, он был профессором богословия в университете Уппсалы. Став королевским капелланом, отец Эмануэля вошел в политический бомонд Швеции. Таким образом, в ряду гениев науки Нового времени Эмануэль Све-

⁵⁴ О жизни Сведенборга см. очерк в хрестоматии, изданной на русском языке в Нью-Йорке: *Сведенборг Э. Основы учения* / ред. – сост. С. Синнестведт. 1991. Наиболее авторитетная биография: *Sigstedt C. O. The Swedenborg Epic*. N.Y., 1952.

денборг по знатности происхождения уступает разве что Ф. Бэкону.

В возрасте 11 лет Сведенборг поступает в Уппсальский университет (тогда в этом не было ничего исключительного). Окончив его через 10 лет, Эмануэль приобретает обширные познания в естественных науках, философии, праве, древних и новых языках. К тому же он весьма прилично играет на органе. Но юному гению этого мало: он методично планирует и осуществляет пятилетнее странствие по Европе, во время которого углубляет свои знания физики, астрономии, механики и со свойственными ему тщательностью и прилежанием овладевает ремеслом шлифовщика линз, часовщика, гравера, столяра, переплетчика.

1716 г. – отправная точка одновременно в научной и административной карьере Сведенборга: публикуется его первая статья и начинается служба ассессором в Горном управлении, которая продлилась 30 лет и потребовала немалых усилий, ибо инспекция шахт и сбор налогов заставляли много путешествовать и даже опускаться в земные недра. (Здесь уместно вспомнить горного инженера Новалиса, а может быть, и Данте, который также, прежде чем посетить небеса, побывал в преисподней.)

В 1719 г. к этим заботам добавляется еще и политическое поприще. Сведенборг становится членом палаты лордов и, относясь к этой своей обязанности, как и ко всем другим, в высшей степени ответственно, активно участвует в

парламентской жизни. Биографы сообщают, что однажды, в 1760 г., ему довелось сыграть весьма существенную роль в разрешении политического кризиса, охватившего Швецию: радикалам, предложившим ввести жесткую систему ротации государственных чиновников и чрезвычайно расширить полномочия королевской власти, Сведенборг противопоставляет свой более умеренный и взвешенный план, который показался парламенту убедительным.

О большом личном авторитете Сведенборга свидетельствует и то, что король Карл XII попросил его стать своим советником по инженерным вопросам. Стоит упомянуть проблемы, которыми он не без успеха занимался в связи со своим постом. Сведенборг руководил реализацией столь существенных проектов, как создание системы продвижения судов посуху, системы механизмов для разработки соляных источников, прокладывание канала, устройство сухого дока нового типа. Подобно Леонардо да Винчи, он выдумывает проекты машин будущего. В его бумагах можно найти схемы летательного аппарата, печи регулируемого сгорания, пневматического ружья, подводной лодки, парового котла. Но, видимо, главным занятием его жизни – до начала чудесных событий – было серьезное занятие естествознанием, которое принесло ему первую международную славу. Свидетельством тому может быть присвоение Сведенборгу звания почетного члена Петербургской академии наук в 1734 г.

Наиболее известны его открытия и разработки в области

металлургии, где его выводы о способах обработки железа, бронзы и меди стимулировали науку и технологию металлов, и в области биологии, где весьма плодотворными оказались догадки Сведенборга о функциях коры головного мозга и гипофиза. Много внимания Сведенборг уделяет космологии и психологии. В своей полемике с Ньютоном он делает дерзкий шаг в сторону некоторых интуиций физики XX в., утверждая, что любой материальный объект есть в конечном счете нечто сводимое к движению, принявшему геометрическую форму.

С 1729 г. Сведенборг работает над сводным текстом по естествознанию, опубликованным в 1734 г. Это три тома «Трудов по философии и минералогии», которые сейчас, когда многие из догадок мыслителя подтвердились, производят большое впечатление на историков науки. В первом томе излагается, в частности, своеобразная теория природной субстанции. Вырастая из философских споров своего времени, эта теория остается оригинальной позицией шведского мыслителя. По мнению Сведенборга, основой природы является некая исходная точка материи, которая состоит из чистого движения и порождается божественным импульсом. Далее это исходное движение порождает цепь ограниченных сущностей, и каждая порожденная серия величин приобретает все большую массу и теряет все больше энергии. Так, последовательно угасая, энергия порождает три мира: животный, растительный и минеральный.

В 1740–1741 гг. публикуется не менее знаменитый труд – «Хозяйство одушевленного царства» («Oeconomia Regni Animalis»), где ведущей темой является попытка раскрыть тайну души, которая, по Сведенборгу, есть посредник между единой системой живых организмов и божественной бесконечностью. Особое внимание в работе уделяется функции крови как носительницы души, причем высказывается проницательная гипотеза о роли легких в очищении крови. В духе эпохи ученый полагает, что материальным носителем души должна быть некая «духовная жидкость», которой необходимо стать предметом исследования науки будущего. Однако вскоре Сведенборг начинает исследовать тайны души совсем с других позиций.

Судя по дневникам, в 1744–1745 гг. Сведенборг переживает серьезный кризис то ли психологического, то ли религиозного характера. Его мучают сомнения, посещают необычные сновидения; молитвы и размышления сменяют друг друга, не принося, видимо, духовного облегчения. Он возобновляет свои занятия Библией, не прекращая интенсивных научных и философских занятий. Перелом наступает в апреле 1745 г. Сведенборг находился тогда в Лондоне. Неожиданное видение открыло ему, что он должен стать для человечества вестником небесного мира. С этого момента для Сведенборга начинаются постоянные контакты с «миром духов и ангелов», о которых он сообщает в многочисленных работах. Сразу после серии видений Сведенборг приступает к

изучению и комментированию Библии с новой точки зрения. С 1749 г. он начинает публиковать свои результаты, закончив это 8-томное издание («Arcana Coelestia», т. е. «Небесные тайны») в 1756 г. Всю оставшуюся ему жизнь – 27 лет – Сведенборг посвящает служению и выполнению своей пророческой миссии. Книги он издает анонимно и на собственные средства, ведет уединенную жизнь, и очень немногие из его знакомых представляют себе, что за труды создает в своем маленьком домике в саду стокгольмского поместья знаменитый естествоиспытатель.

В 1759 г. происходит случай, в результате которого Сведенборг оказывается в центре общественного внимания. Предоставим слово Канту, который нам интересен здесь как критически настроенный, но объективный наблюдатель. Кроме того, это голос современника. «В конце сентября⁵⁵, в субботу, в четыре часа пополудни, господин Сведенборг прибыл из Англии в Готенбург. Здесь господин Уильям Касл пригласил к себе в гости его и еще пятнадцать человек. В шесть часов вечера господин Сведенборг вышел из гостиной и вскоре возвратился бледный и взволнованный. Он заявил, что в Стокгольме, на Зюдермальме, вспыхнул страшный пожар (Готенбург отстоит от Стокгольма на расстоянии свыше 50 миль⁵⁶) и что огонь быстро распространяется. Он очень беспокоился и часто выходил из комнаты. Он сказал,

⁵⁵ Кант дает ошибочную дату – 1756 г. вместо 1759 г.

⁵⁶ В действительности – около 300 миль.

что дом одного из его друзей, которого назвал по имени, уже превратился в пепел и что опасность грозит его собственному дому В восемь часов, снова зайдя в комнату, он радостно воскликнул: «Слава Богу, пожар потушен недалеко от моего дома!» Весь город, и в особенности гостей, собравшихся у Касла, сильно взволновало это известие о пожаре, и в тот же вечер сообщили о нем губернатору. В воскресенье утром Сведенборг был вызван к губернатору. Тот расспросил его о случившемся. Сведенборг подробно описал пожар, рассказав, как он начался, как кончился и сколько времени продолжался. В тот же день известие облетело весь город и вызвало тем большую тревогу, что на это сам губернатор обратил внимание, и многие опасались за своих друзей и за свое имущество. В понедельник вечером прибыла в Готенбург эстафета, отправленная во время пожара стокгольмским купечеством. В письмах о пожаре рассказывалось точь-в-точь, как его описал Сведенборг. Во вторник утром к губернатору прибыл королевский курьер с донесением о пожаре, о причиненном им ущербе, о сгоревших домах. Донесение ничем не отличалось от сообщения, сделанного Сведенборгом; пожар действительно был потушен часов в восемь. Что сказать против достоверности этого происшествия? Приятель, пишущий мне об этом, проверил все не только в Стокгольме, но месяца два тому назад и в Готенбурге, где он хорошо знаком с лучшими семьями и мог получить исчерпывающие сведения и где живет еще большинство очевидцев происше-

Два других хрестоматийных случая сообщают о следующем. Сведенборг помог вдове голландского посла, которой предъявили якобы неоплаченные счета ее покойного мужа, найти расписки, для чего встретился с ним в мире духов и узнал от него, где находится потайной ящик с расписками и бриллиантовой заколкой, которую считали безвозвратно утерянной. Однажды на приеме у королевы Сведенборг получил высочайшее поручение встретиться с покойным братом королевы и расспросить его о некоторых тайнах. Просьба была через несколько дней выполнена, и королева с изумлением засвидетельствовала, что поведенные духовидцу секреты мог знать только ее брат.

Громкая слава не изменила ни привычки Сведенборга к систематическому труду, который теперь был посвящен записи и интерпретации его потусторонних видений, ни его склонности к путешествиям. Разумеется, посещает он и свой любимый Лондон. Правда, ореол чуда привлекает к Сведенборгу многих посетителей, которые, надо полагать, основательно докучали ему своим любопытством. Но Сведенборг ведет себя безупречно: он охотно и любезно поддерживает тему, предложенную собеседником, никогда не заговаривает об иных мирах, если его об этом не попросят, и в то же время корректно ставит на место тех, чья ирония по отношению к

⁵⁷ Письмо к Шарлотте фон Кноблах. Цит. по: *Кант И.* Трактаты и письма. С. 509–510.

духовидцу становится бесцеремонностью.

Последние годы жизни Сведенборга были омрачены кампанией преследования, организованной некоторыми протестантскими епископами. Пожалуй, назвать эти нападки и обвинения совершенно беспочвенными можно, лишь чрезмерно либерально толкуя задачи богословия. Дело даже не в том, что мир, нарисованный Сведенборгом, слишком мало похож на привычные средневековые схемы мироздания. (От них достаточно далек был и ортодоксальный протестантизм XVIII в.) И даже не в том, что награды и наказания в загробных мирах теряют характер небесного суда, плавно продолжая земную цепочку причин и следствий: в евангельских текстах мы не найдем детальных описаний рая или ада. Соблазн был в том, что миропорядок Сведенборга вполне мог обойтись без Христа и более соответствовал индийскому принципу кармы или гностическим мифам, чем религии воплощенного Слова. Однако сам Сведенборг категорично отверг обвинения и особенно подчеркивал несогласие с главным аргументом обвинителей, будто бы он, как некогда социниане, не приемлет учение о воплощении Бога на земле. Тяжба начинается в 1768 г. и особенно обостряется, когда дело передают для обсуждения в парламент. К 1770 г. готово заключение особого королевского совета, которое полностью отвергает богословие Сведенборга, запрещает священникам использовать в проповедях его учение и приказывает таможне не пропускать в страну книги еретика. Правда,

последнее слово в некотором смысле осталось за Сведенборгом: после его апелляции к королю дело направили на университетскую экспертизу, которая, с одной стороны, не нашла прямых признаков ереси в трудах обвиняемого, с другой же – не выступила против обвинителей. Эта неопределенность позволила «спустить на тормозах» весь процесс и обеспечить возможность спокойной работы для Сведенборга. В 1771 г. Сведенборг отправляется в Голландию, где печатается его последняя и одна из самых важных книг – «Подлинная христианская религия». Завершив работу по ее изданию, в сентябре этого же года он перебирается в Лондон, где его здоровье резко ухудшается. Посещавшие больного друзья сообщают, что он точно предсказал дату своей смерти – 29 марта 1772 г.

Слава Сведенборга, если не считать возбужденных его чудесами современников, никогда не была слишком широкой. Скорее ее можно представить в виде непрерывной эстафеты родственных душ, которые проносят традицию через века. Но удивляет прочность этой «трансмиссии». Блейк, Новалис, Соловьев, Даниил Андреев. Особая тема – влияние Сведенборга на мировую литературу⁵⁸. Стоит отметить, что интересны не только конкретные казусы и имена, но и укоренение в европейской культуре своеобразного духовно-пси-

⁵⁸ Среди прочих работ на эту тему интересны статья нобелевского лауреата Чеслава Милоша «Достоевский и Сведенборг» (Иностранная литература. 1992. № 8–9) и статья Б. Дубина «Милош о Сведенборге, удвоение мира и ереси чело-векобожества» (там же).

хологического чекана, который метит творческие личности разных конфессий и направлений. Его отличительная черта – внимание к границе между мирами, видимой уже в нашем повседневном быту (По, Гофман), чуткость к таинственным соответствиям разных типов явлений (Бодлер), к шифрам подсознательного и сверхсознательного, которые могут быть объективированы и в такой ни к чему не обязывающей форме, как сон (Кафка), и в столь рациональной форме, как текст (Борхес) или даже историческая дата (Хлебников). Важная черта этого склада личности (независимо от личной склонности или способности к визионерству) – стремление представить себе окно в иной мир в максимально персонифицированном виде, попросту говоря, как встречу души с душой.

Интересно, что ощущение непрерывности некоей иерархии уровней душевной просветленности соседствует, а может быть, и принципиально связано с чувством катастрофичности и прерывности бытия. Андрей Белый вспоминает о том, как он был увлечен описанием «новых типов», появившихся в тогдашней культуре, – апокалиптиков, о которых он хотел рассказать в своих «Симфониях», и о том, как важно ему было для понимания этих типов изучать среди других толкователей Апокалипсиса именно Сведенборга⁵⁹. Несомненно, следы его влияния мы сможем найти не только у апокалиптиков Серебряного века, но и у символистов, и у софиологов. Нередко пишущие о Сведенборге оставля-

⁵⁹ См.: *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 156.

ют в тени тему, которая менее колоритна, чем описание его видений, но чрезвычайно важна для понимания его места в новоевропейской культуре и к тому же может примирить со Сведенборгом как скептиков, так и ортодоксальных религиозных критиков. Символизм как метод и как способ восприятия феномена объясняет многое в его причудливых концепциях. Это не античный символизм, где эйдос проявляется себя в материи, и не средневековый, где даны ряды воплощений смысла в земной и небесной иерархии. Перед нами – новая модель: мир как свертхтекст, в котором буквами, «стихиями» являются все крупницы и клеточки космоса, могущие быть знаком. Причем текст этот, при его смысловом единстве, не имеет жесткой оболочки, «переплета». Он бесконечен в физическом и метафизическом смысле. Отсюда – страсть к толкованию Библии, которая понимается как модель символического мира. Сходным образом мыслил наш Г.С. Сковорода, младший современник Сведенборга, называвший Библию третьим, «символическим», миром между микро- и макрокосмосом. Пожалуй, этим же можно объяснить важность для Сведенборга неожиданной, казалось бы (хотя хорошо известной для мистики и алхимии), темы «супружеской любви». Ведь совпадение частей в целое, причем одновременно во всех планах – физическом, душевном, духовном – важнейшее свойство именно символической реальности.

Очерченный образ позволяет предположить, что интерес

Канта к Сведенборгу вряд ли обусловлен только его озадачивающими мистическими способностями. Шведский гений был для многих современников воплощением идеалов зрелого Просвещения, предполагавших примирение «правды рассудка» и «правды сердца»: ученый-энциклопедист, он в то же время построил религию «в пределах разума» и своим визионерским опытом соединил видимый и невидимый миры в единый, вполне натуралистический континуум. Но именно этот, сбывшийся как будто, идеал не только привлекал Канта, но и тревожил. Гармония предполагает согласование различного. Казус же Сведенборга предполагает слияние без различения. В таком случае участие разума в этом синтезе становится фикцией: рациональное вполне можно заменить воображением или переживанием. Есть ли у рациональности своя суверенная территория? Именно этот вопрос волнует Канта в «Грезах духовидца». Поэтому Кант так детально разбирает способы, какими духи даны в процессе общения с визионером. Собственно, между мистическим видением и просто видением нет принципиальной разницы. И здесь и там есть явление, данное через субъективную чувственность, и есть интерпретация, которая создает смысл и образ. У Канта нет оснований сомневаться в том, что Сведенборг имел личный опыт видений, но результат опыта описан как интерпретация духовидца. И этот результат весьма согласуется с духом и стилем времени, он есть факт его символической культуры, от которого нельзя отделаться благо-

разумным сомнением, так же как нельзя освободить духовидца от ответственности за интерпретацию.

Кант задолго до «Критики чистого разума» уже имел в виду в своей работе о «грезях духовидца» путаницу с феноменами и ноуменами, т. е. с данными нам явлениями и созданными на их основе умозрительными предметами. Верно, что Кант – оппонент и критик Сведенборга, но верно и то, что именно кантовское различие явленного и мыслимого определенно доказывает возможность той картины мира, которую изображал шведский визионер⁶⁰. Можно сказать об этом и по-другому: требование необходимой интерпретации любого явления нельзя отменить, и, что бы нам ни явилось, тот шаг, который мы делаем, выходя за границы явления и придавая ему тот или иной смысл, остается на нашей совести (в этом правда Канта), но нельзя также отменить критикой явления, мистичного уже в любом своем обыденном выражении, его непосредственную очевидность, которая всегда открывает нам «иное» (и в этом правда Сведенборга, признанная Кантом). Поэтому было бы недоразумением считать «Грезы» неким разоблачением Сведенборга⁶¹.

⁶⁰ «...Я бы взялся защищать грезы самого Сведенборга, если бы кто-нибудь стал оспаривать возможность этих грез...» (*Кант И.* Письмо к Моисею Мендельсону // Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 2. С. 367. Ср. также общий тон письма к фон Кноблох: *Кант И.* Письмо о Сведенборге к фрейлейн Шарлотте фон Кноблох // Там же. С. 355–360).

⁶¹ Частный случай такого толкования см.: *Kirven R.H. Swedenborg and Kant Revisited: The Long Shadow of Kant's Attack and a New Response 11 Swedenborg*

Сходное недоразумение возникло из-за учения Канта об априорных формах чувственности: иногда утверждают, что кантовская чистая форма пространства совместима только с евклидовой геометрией, тогда как именно это учение строго обосновало возможность неевклидовых геометрий. Вл. Соловьев, кстати, уверял, что Сведенборг «...раньше Канта понял и признал относительный, субъективный характер нашего пространства, времени и всего определяемого ими механического порядка явлений. Все это, по Сведенборгу, суть не реальности, а видимости (apparentia); действительные же свойства и формы всякого бытия, как математические, так и органические, – т. е. все положительное и качественно определенное – совершенно не зависят от внешних условий своего явления в нашем мире. Сам этот мир не есть что-нибудь безусловно-реальное, а лишь низшее «натуральное» состояние человечества, отличающееся тем, что тут apparentia утверждаются или фиксируются как entia»⁶².

Вряд ли Соловьев прав, приписывая Сведенборгу это открытие: первопроходцем тут был Лейбниц; к тому же у Кан-

and His Influence. Academy of the New Church Book. Bryn Athyn, Pennsylvania, 1988. Автор полагает, что ошибка Канта, частично исправленная в трех «критиках», заключается в применении к Сведенборгу неадекватных критериев оценки его опыта. Но дело в том, что собственно опыт берется Кантом, так сказать, в феноменологические скобки. Критикуется же метафизика, построенная на основе этого опыта.

⁶² Соловьев В.С. Сведенборг Эммануил // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов н/Д, 1997. С. 440. См. также: *Он же*. Соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 424, 443.

та пространство и время не «субъективны», а идеальны, что как раз делает их объективными. Но если не придирается к словам, все же идеи обоих гениев отдаленно перекликаются: чувственный мир – это функция личности в некоторых ее аспектах, включая моральный. В этом одна из самых впечатляющих черт сведенборговских загробных миров. Та оболочка из вещей, домов, ландшафта, пространства, близких и далеких людей, которая вроде бы дана человеку извне и почти без участия его воли, воспроизводится и в преисподней и на небесах, так что человек не сразу осознает свою смерть. Но осознав, понимает, что сам создает свой мир и этим самым создает себе награду или наказание, делясь во всех мирах.

Вот любопытный фрагмент: оказывается, можно утверждать, что «вся жизнь, собственно, лишь умопостигаема, что она вовсе не подвержена изменениям во времени и не начинается рождением и не заканчивается смертью; что земная жизнь есть только явление, т. е. чувственное представление о чисто духовной жизни, и что весь чувственно воспринимаемый мир есть лишь образ, который мерещится нашему теперешнему способу познания и, подобно сновидению, не имеет сам по себе никакой объективной реальности; что, если бы мы созерцали вещи и самих себя так, как они существуют, мы увидели бы, что находимся в мире духовных существ...». Кажется, неплохое изложение взглядов Сведенборга. Меж-

ду тем это цитата из Канта⁶³. Рассуждая о допустимых по отношению к потустороннему миру гипотезах, кенигсбергский мудрец выбирает и прочувствованно излагает именно эту версию, в которой нетрудно узнать «грезы духовидца». Этим лишний раз доказывается, что Сведенборг был запретным, но соблазнительным плодом для критического метода Канта, чья внутренняя цензура не позволяла признать за такой картиной мира действительность, но в то же время не в силах была отказать ей в метафизической и моральной привлекательности.

Человеку нашего века, достигшему таких успехов в создании искусственных оболочек вокруг своего естественно-го бытия, что чувственный рай не всегда легко отличить от чувственного ада, опыт Сведенборга, что бы мы ни понимали под этим, может подсказать, что овеществлению человеческого мира полезно время от времени противопоставлять умение видеть внешний мир как пластическое выражение нашей моральной природы. Какой бы скромной ни была попытка посмотреть на жизнь с этой точки зрения, в ней всегда будет что-то от ясновидения: Кант дает это понятие в «Грезах духовидца». Разумеется, назвать это произведение апологией Сведенборга тоже было бы неверным. Все же главная забота Канта в его рассуждениях – это статус метафизики⁶⁴.

⁶³ Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 3. М., 1965. С. 644.

⁶⁴ Это аргументированно показано в статье Т.Г. Румянцевой «И. Кант, Э. Сведенборг и метафизика сверхчувственного». См.: <<http://journals.kantiana.ru/>

Она «следит за тем, исходит ли задача из того, что доступно знанию, и каково отношение данного вопроса к приобретенным опытом понятиям [*Erfahrungsbegriffen*], на которых всегда должны быть основаны все наши суждения. В этом смысле метафизика есть наука о границах человеческого разума [*ist die Metaphysik eine Wissenschaft von den Grenzen der menschlichen Vernunft*], и если по отношению к небольшой стране, всегда имеющей много границ, более важно знать и удерживать ее владения, чем безотчетно стараться расширить их завоеваниями, то и польза от упомянутой науки хотя и мало кому ясна, но зато очень важна и получается только путем долгого опыта и довольно поздно»⁶⁵. В этих словах – квинтэссенция «Грез духовидца» и предвосхищение основной установки первой «Критики», содержащей хрестоматийные слова о знании, которое Кант подвинул, чтобы дать место вере⁶⁶.

Не стоит забывать, что метафизическое искусство проведения границ порождает не только ограничение, но и расширение прав разума: Кант демонтировал сведенборгианский мировой континуум, но зато создал три автономных царства – теоретическое, практическое и телеологическое, в которых

[kant_collection/528/1445/>](#).

⁶⁵ Кант И. Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики // Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 349.

⁶⁶ „Ich mußte also das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen“ (Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 2. Ч. 1. М., 2006. С. 32 (В XXX, 16–17)).

разум, не жертвуя собой, может выходить за собственные границы в «иное» и возвращаться не без трофеев⁶⁷.

А.Г. Габричевский о Гердере

Никак не скажешь, что Гердер был недооценен современниками или потомками. Но современность все же подсказывает, что его надо перечитать. Его роль инспиратора новаций весьма велика. Уже в 1771–1776 гг. Гердер – тогда советник консистории в Бюкебурге – становится деятельным участником движения «Буря и натиск». В начале 1770-х годов Гердер разрабатывает проблемы эстетики и языкознания. Его учение о «духе народа», который выражается в искусстве и народной поэзии, стоит у истоков фольклористики. Работа о происхождении языка дает одну из первых моделей естественного становления языка в ходе истории. Гердер отрицает генетическую субординацию языка и мышления, полагая, что они развиваются во взаимообусловленном единстве. Он не только отвергает богоданность языка, но и, полемизируя с Кондильяком и Руссо, утверждает его собственно человеческую специфику, находимую в мысли, практике и общности.

В 1776 г. Гердер переезжает в Веймар, где становится генерал-суперинтендантом протестантской общины. Вместе с

⁶⁷ Данное научное исследование (№ 14-01-0017) выполнено при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2014–2015 гг.

Гёте возглавляет веймарское содружество ученых и писателей. В этот период Гердер интенсивно занимается естественными и историческими науками, создает свой шедевр «Идеи к философии истории человечества» (опубликован в 1784–1791). (Подробнее об этом грандиозном труде, а также позднем творчестве Гердера см. в главе 3 «Культурфилософские идеи Германии XVIII – первой трети XIX в.».)

Несмотря на изоляцию в рамках зрелого немецкого Просвещения, мировоззрение Гердера стало арсеналом тем, идей и творческих импульсов для самых разных направлений немецкой мысли: для романтической эстетики и натурфилософии, гумбольдтианского языкознания, диалектической историософии Фихте и Гегеля, антропологии Фейербаха, герменевтики Дильтея, философии жизни, либеральной протестантской теологии. А.Г. Габричевскому удалось показать еще одну грань гердеровского гения, сближающую его с новейшей эстетикой.

Доклад А.Г. Габричевского «„Пластика“ Гердера»⁶⁸, сделанный в ГАХН 12 ноября 1925 г., дает пример радикальной реабилитации классической немецкой эстетики. В статье 1928 г. «Поверхность и плоскость» Габричевский видит большую проблему в том, что наука об искусстве довольствуется «предпосылками и моделями, догматически ею заимствуемыми из физики, физиологии и математики, не прове-

⁶⁸ Тезисы доклада см.: *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 79–80.

ря их на непосредственных данностях художественного как такового»⁶⁹. Если же, полагает он, сделать источником теоретической модели сами эти данности, то «учение об элементах искусства не пребывало бы в том зачаточном состоянии, в каком оно находится сейчас, и вошло бы как органическая часть в общую натурфилософию»⁷⁰. В качестве удачного опыта Габричевский приводит оптику Гёте, выросшую из объяснения живописи, и отмечает также, что «другие элементы пространственного творчества находятся в еще большем загоне: для понятия массы мы почти ничего не имеем, кроме гениально набросанной модели Гердера...»⁷¹. Габричевский имеет в виду текст, не слишком часто цитируемый даже историками эстетики: небольшую раннюю работу под названием «Пластика», написанную в 1778 г.⁷²

Главный тезис Гердера – несводимость друг к другу художественных возможностей и способностей, основанных на трех фундаментальных для искусства типах чувственности, каковыми являются зрение, слух и осязание. Гердер подхватывает идею Лессинга о том, что нельзя все художественное сводить к оптическим искусствам как к критерию: нельзя говорить о том, что скульптура – это молчащая поэзия, а поэ-

⁶⁹ Там же. С. 219.

⁷⁰ Там же. С. 221.

⁷¹ Там же.

⁷² Публиковался перевод отрывка из «Пластики». См.: Гердер И.Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 179–191.

зия – это говорящая картина. Гердер – в ярости от этих привычных еще с античных времен метафор. Он полагает, что не надо смешивать эти миры, которые должны работать по-своему и оцениваться по собственным внутренним критериям.

Габричевский замечает: «Согласно Гердеру, большинство эстетических терминов заимствовано из области зрительного восприятия. Область осязания не только не исследована, но и все осязательные оттенки слов все более и более выветриваются [из языка]. А между тем осязание первичнее зрения, и на нем построено все искусство пластики. Феноменология осязания есть не что иное, как художественный принцип пластики»⁷³. В построении эстетики Гердер идет не путем континентального дедуктивного рационализма и не английским эмпирическим путем: он пытается вывести формы искусства из конкретной чувственности, которая была бы не материалом, а активным элементом. (Собственно, в этом заключается и путь гердеровской философии языка.) Жизнь материала, таким образом, оказывается и заданием для художника, и условием восприятия красоты. Габричевский так оценивает новации Гердера: «В противовес абстрактной рационалистической эстетике своих современников, Гердер пытается построить науку о прекрасном „снизу“, путем анализа простейших „чувственных понятий“. Результатом такого анализа должно явиться точное разгра-

⁷³ Габричевский А.Г. Цит. соч. С. 79.

ничение чувственных сфер. „Феноменология“ этих сфер лежит в основе разграничения разных типов прекрасного и классификации искусств. Соответственно, и понятие красоты, „чувственное выражение внутреннего совершенства“ носит определенно натуралистический характер. Восприятие красоты есть вчувствование в некий максимум внутренней жизненной силы и движения, выражаемый во внешней чувственной форме»⁷⁴.

Критика оптического в «Пластике» оценочно окрашена: видимое, по Гердеру, осуществляет две функции – оно дистанцирует нас от того, что мы видим, а дистанцированное разбивает на рядоположные части, т. е. мы бы сегодня, зная уже хайдеггеровское «Время картины мира», сказали, что происходит отчуждение человека от объекта и внутри себя объективированное структурируется так, что части существуют как отдельные объекты целого. Гердер говорит, что в результате мы получаем иллюзорное воспроизведение реальности на плоскости. Он отнюдь не развенчивает живопись, но лишь утверждает, что в живописи надо видеть то, что она нам может дать; что нельзя заменить ничем другим. Это – объективированная действительность, которая охватывает целое. Сила живописи в том, что она может изображать остановленное и плоское бытие, но зато в совокупности всех сколь угодно детализированных элементов. Хорошая живопись даже преодолевает различие высокого и низ-

⁷⁴ Там же.

кого, изображения достойного и недостойного. Но живопись в принципе не может художественно дать два других типа реальности, которые основаны на слухе и осязании.

Особенность слуха в том, что он дает временную последовательность акустических состояний и соответственно с ними связанных рациональных актов. Осязание дает нам *форму* и тело. Как показывает Габричевский, интересно уже то, что Гердер почти как синонимы употребляет два этих понятия. Форма – это обязательно объем, и объем дает нам пространство совсем не так, как картина. Это пространство (объем, фигура, форма), наполненное *веществом*. Но далее таким образом мы открываем *силу*. Сила, движущая веществом, пространством и временем, – это уже объемная картина космоса. Интересно, какими коннотациями окрашено это воспевание пластики. Гердер подчеркивает, что пластика – это обязательно *действие*: действие скульптора в первую очередь. Пространство скульптора приобретает овеществленность, а время здесь присутствует в виде динамического действия силы. То есть мы видим, что пластика, по сути, может претендовать, говоря вагнеровским языком, на статус *Gesamtkunstwerk'a*.

Для Гердера важно и то, что пластика может помочь в том случае, когда остальные чувства не работают. Это модная тема XVIII в. – попытка научить слепых, глухих воспринимать мир, в частности тема Дидро. Гердер подхватывает эту тему и говорит, что осязание обладает колоссальной продуктив-

ной силой, оно может в ряде случаев быть субститутотом зрения и слуха. Тогда как слух и зрение заменить осязание не могут, т. е. они не выводят нас к реальности. Очень важно, по Габричевскому, что осязание, в трактовке Гердера, сильнее рождает аффективный эмоциональный поток, тогда как живопись нас дистанцирует и успокаивает, делает холодными созерцателями. (Стоит заметить, что музыка во времена Гердера также была еще ассоциирована со своей античной эстетической идеей; она гармонизировала мир, рафинировала чувства. Так же как и театр, она выполняла терапевтическую, катартическую роль.) Пластика же, по Гердеру, прямо вбрасывает нас в материю и рождает поток чувственности. Гердер говорит, что настоящий скульптор должен эротически почувствовать материал, который он трогает (эротическая составляющая пластики у Гердера настойчиво дана прямым текстом). Поэтому пластика, прочувствованная не глазами, не умом, а телесностью, может получаться такой живой. Телесность и вещественность одинаково восхищают и Гердера, и Габричевского. Последний фактически показывает, что этот прорыв новой чувственно-материальной эстетики был не менее радикальным действием, чем открытие Лессингом литературно-временного, и столь же вовлекал в себя эпохальную идею исторической воли.

Габричевский восторженно характеризует «Пластику»: «Самое выразительное проявление в области эстетики того мироощущения, которое вылилось, с одной стороны, в твор-

чество эпохи „Бури и натиска“ (в частности, молодого Гёте), с другой – в натурфилософию молодого Шеллинга <...> Одна из первых попыток онтологического обоснования художественной формы и единственный для того времени опыт систематического искусствознания не как приложения к эстетике, а как ее основания»⁷⁵. В ГАХНовском докладе «Философия и теория искусства» (27 октября 1925 г.) он формулирует в какой-то мере программное положение: «...на наших глазах возникает своеобразная онтология художественного <...> которая, исходя из чувственной данности, отграничивает художественное не от других форм прекрасного, а непосредственно от других форм бытия. Поэтому, если раньше, например, в эпоху романтики, философская дорога от истории искусства и от индивидуального творческого акта художника вела к эстетике, то современный путь от искусствознания „ввысь“ ведет либо 1) к чистой онтологии с опасностью уклона в натурализм (Шмарзов), или 2) к философии жизни и творчества с опасностью уклона в метафизику (Зиммель), для которого сам метафизический предмет конструируется не по форме прекрасного, как, например, у Шеллинга в эпоху философии тождества, а именно по форме художественного предмета (традиция Гердера у молодого Шеллинга и у Гёте). В этом смысле современный теоретик искусства стоит всегда перед соблазном сенсуализма и натурализма, а историк искусства – перед соблазном построения

⁷⁵ Габричевский А.Г. Цит. соч. С. 79.

широких культурно-метафизических схем. Поэтому всякая современная философия искусства должна постоянно оглядываться на *феноменологию художественного*, и только из нее могут быть почерпнуты принципы построения наук об искусстве»⁷⁶. Гердер, как видно из этой схемы, стоит у истоков любимой Габричевским традиции «философии жизни», но не несет прямой ответственности за ее «метафизические уклоны».

ГАХНовские работы Габричевского показывают, что сам он легко преодолевает соблазн сенсуализма и натурализма, но соблазн «философии жизни и творчества» отнюдь не кажется ему смертным грехом. Гётеанство оказывается для него постоянным источником творческих интуиций⁷⁷, «метафизика» Зиммеля – методологией анализа культуры, а Гердер – примером революционного обращения к динамике формы. Цитированная выше статья «Поверхность и плоскость» является хорошим подтверждением сказанному.

В то же время императив оглядки на «феноменологию художественного» отнюдь не является риторическим оборотом. В отличие от эстетики, философия искусства, как подчеркивает Габричевский, имеет дело с формами бытия, а не красоты и поэтому должна беречь свою предметность и от объективистской натурализации, и от субъективистской пси-

⁷⁶ Там же. С. 42–43.

⁷⁷ См. об этом: *Доброхотов А.Л.* А.Г. Габричевский о поэтике Гёте // *Логос*. 2010. № 2 (75). С. 115–121.

хологизации.

В этом и основание для размежевания Габричевского с Зиммелем (при всем роднящем их витализме): «метафизический предмет» нельзя конструировать «по форме художественного предмета», поскольку задача в том, чтобы выявить его собственную форму, по отношению к которой «художественное» – творчески вторично. Гердер с его «онтологическим обоснованием художественной формы» оказывается в данном случае ближе Габричевскому, чем Зиммель.

Мы, таким образом, могли увидеть, что немецкая классическая эстетика подсказывает Габричевскому ключевые для его морфологического метода решения. Гердер – как и Гёте – от натурфилософского и историцистского витализма делает принципиальный шаг к автономии формы именно тем, что укореняет ее в единстве телесно-духовной практики. Соблазн более простого решения – растворения формы в практике – покончит с эпохой классики, но Габричевский чужд этому пути даже в поздний период своего творчества, когда к нему склонял сам идеологический язык времени. Стоит также заметить, что косвенные, но от этого не менее выразительные следы влияния гердеровских интуиций можно найти в работах Габричевского по теории архитектуры: в его разъяснениях отношений «динамического» пространства и «тектонической оболочки», в описаниях взаимодействия массы и плоскости, «оформляющего жеста» и «отве-

чающей матери»⁷⁸.

Гофман как философ культуры

Казавшийся благополучным век Просвещения, Разума и Гуманизма кончился в конце 80-х – начале 90-х годов XVIII в. весьма бурными событиями. Французская революция, которая открыла дорогу интенсивному буржуазному развитию Европы, выпустила на волю и демонов «ночи», безумия и бесчеловечности. Четверть столетия понадобилась для того, чтобы Европа вошла в колею более или менее спокойного развития, и теперь, два века спустя, мы видим, что за это время был выработан бесценный опыт, во многом определивший пути европейской культуры. Достаточно упомянуть одну лишь романтическую литературу, чтобы представить, сколь многим мы обязаны этой тревожной эпохе. Немецкие романтики, пожалуй, острее других своих современников ощутили, что все происходящее – это отнюдь не временное отклонение от идеалов Просвещения, а какой-то естественный и глубинный результат их развития.

Мы знаем, что сон Разума рождает чудовищ, но XVIII в. никак не назовешь сонным. Не странно ли, что именно он породил тему «ночной» стороны души? Как разгадать этот поворот культурного сознания? Как и каждая великая эпо-

⁷⁸ См.: К вопросу о строении художественного образа в архитектуре // Габричевский А.Г. Цит. соч. С. 448–465.

ха, наступившее вслед за Средними веками Новое время заново открыло для себя Человека. Для него Человек уже не звено в хитросплетениях Космоса (как для Античности) и не ступень в иерархии земного и небесного (как для Средневековья), а высшая ценность и «квинтэссенция» бытия. И, может быть, самое главное – единственная безусловная ценность. Двойственность, противоречивость такого человеколюбия (если ты высшая и единственная ценность мира, то ты ответствен за весь мир и все его зло) была глубоко прочувствована уже в канун Нового времени.

Как бы осваивая открытую им антропоцентричность бытия, Новое время спешит проверить сущность Человека в своих литературных опытах. Великие литературные герои этой эпохи оказываются в определенном смысле постоянной точкой отсчета в мире, который утратил устойчивость и с бесконечным разнообразием меняет свои параметры. Вспомним гигантов Рабле, олицетворяющих проснувшуюся и утверждающую свои естественные права материю; Гулливера, убедившегося в относительности своей меры и нормы; Робинзона, доказавшего, что человек может быть организующим центром космоса; Кандида с его выжившим несмотря ни на что оптимизмом. Здесь перед нами «топология» человечности: обстоятельства сжимают, растягивают и перекручивают ее природу, но само ядро, сущность человека, остается нерушимым.

Разумный и свободный индивидуум не только умеет вы-

стоять в хаосе бытия, но и привносит в него мощный фермент человечности. Не случайно почти все герои Новой литературы – путешественники. Не паломники, а странники, которые открывают для себя чужой мир и открывают себя – миру. Завет Данте, предостерегавшего от подмены кругового пути самопознания и покаяния прямым путем самовыражения, оказывается теперь ненужным. Вместе с тем Новое время никак нельзя назвать наивным. Трагическая сторона гуманизма хорошо видна Сервантесу и Шекспиру, Расину и Стерну. Их герои зачастую отстаивают сущность человека, отступив на территорию абсурда. Но в том-то и дело, что им есть за что сражаться. Кризис же конца XVIII в., помимо целого ряда прочих антиномий, поставил вопрос уже не просто о человечности мира, а о человечности самого человека. Романтики первыми обнаружили, что казавшееся раньше неделимым атомом человечности, «индивидуумом», на деле есть сложная структура, которая стремится уравновесить разнородные, а то и враждебные силы. Наше «я» – лишь элемент этой системы, и даже само «я» может распасться на враждующие части. Человек-атом, движущийся в бесконечном пространстве и вступающий в творческие сплетения с другими атомами, мало-помалу уступает место человеку-процессу, который еще только ищет себя и не знает заранее, что найдет. В культуру Нового времени приходит идея Истории.

Расслоение человека, утрата «естественной» простоты – любимая тема Гофмана. Произведения великого романтика,

открывающие неведомую, «ночную» сторону души и бытия, показывают, на каких путях искал Гофман утраченную простоту человечности. «Ночь» – любимый мотив романтиков. Они развернули широкий спектр эмоционального переживания «тьмы»: от просветленного упоения Ночью как спящей первоосновой природы, где жизнь и смерть – одно (Новалис), до свирепого упоения Мраком, который освобождает мое одинокое «я» от внешних цепей (Байрон). У Гофмана – свое место. Лирическое вдохновение Новалиса – это для него детство романтизма. Гофман чувствует, что человек – герой злой сказки. Темное начало в мире (и главное – в самом себе) не играет с человеком, а всерьез намеревается его поглотить.

Но в то же время Гофман никогда не искал дружбы с князьями тьмы. Его любимый герой – художник. То есть человек, который профессионально обязан играть с темной стороной сознания и природы. Но – не изменять при этом своей «небесной» родине. Гофмановский «маэстро» часто оказывается при этом по-детски беззащитным, и не только перед силами мрака, но даже перед серой повседневностью. (Впрочем, среди заслуг Гофмана – открытие inferнальной стороны в мещанской мирной усредненности.)

И все же Гофман не отказывается от такой, казалось бы, слабой и зыбкой позиции между двумя могучими мирами. Она не такая уж слабая. Заметим, что ему не свойственно то умиление «маленьким человеком», которое часто встреча-

ется в литературе XIX в. Гофмановский художник горд тем, что его миссия по-своему уникальна, и тем, что от чистоты его сердца зависит исход космической битвы света и мрака. Гофман с юмором (с романтической, конечно же, иронией) описывает такие битвы в своих сказках, но дает понять, что речь идет о серьезных вещах. Стоит художнику однозначно выбрать «свет» – и мир превратится в бездушный механизм. Стоит выбрать «тьму» – и тьма посмеется и над миром, и над ним, отобрав даже иллюзорную самостоятельность гордого «я».

Разнообразны формы, в которых обнаруживают себя «ночные» стороны бытия в гофмановских творениях. Прежде всего это знаменитая тема «двойника». «Эликсиры сатаны» раскрывают нам целый театр двойников и «масок». Расщепление человеческого «я» ужасно, по Гофману, не только из-за утраты цельности или из-за враждебности многих «я», но главным образом из-за того, что первичное «я» несет ответственность за своих двойников, порождены ли они бессознательно или полусознательно. Преступления «Эликсиров» начинаются задолго до факта их свершения; они предопределены поступком или выбором, сделанным в невидимой «ночной» части бытия. Но если больное сознание порождает двойников, дает силы активным призракам, то оно же – сознание – будет источником спасения. Недаром Гофман – один из зачинателей детективного жанра («Мадмуазель Скюдери»). Сознание должно пройти, шаг за шагом,

путь бессознательного, удвоить двойника, отразить отраженное и тем самым обезвредить его. Художник – это и есть идеальный следователь. Только он может увидеть ситуацию изнутри.

Другой облик «ночного» – это фатум, иррациональная судьба, которая часто у Гофмана воплощается в груз наследственного, родового проклятия. И здесь спасение также не в том, чтобы бежать от фатума, а в том, чтобы принять на себя ответственность. Опять же никто не сделает это лучше художника. Только он может всерьез пережить ответственность за то, в чем он не виноват, и в то же время избежать реальной вовлеченности в преступление. Наследственность играет столь важную роль в сюжетах гофмановских новелл потому, что в ней слиты моральное и природное. А природа для Гофмана, как и для многих романтиков, это и есть та забытая «ночная» сторона бытия, которая мстит в ответ на пренебрежение и спасает в ответ на любовь.

Художник – по теории романтизма – сам есть живое воплощение единства природной стихийности и разумной сознательности. Отсюда – один из любимых приемов Гофмана: ироническое разоблачение «второй» природы, искусственного, «механического» мира, фальшивой имитации жизни. Эта имитация опасна, потому что она заслоняет от нас «ночное», создает иллюзию плоского предела пространства, иллюзию безраздельного господства мира обыденной жизни. «Ночному» поневоле приходится прорываться в наш мир

«незаконно», через слабые, больные его сочленения, становясь при этом разрушительной силой.

Новеллы Гофмана богаты меткими и враждебными наблюдениями за жизнью этой «второй» природы. Тут и агрессивность вещей, которые отказываются служить человеку, предпочитая понемногу превращать его самого в вещь. И двусмысленность любимых игрушек века Просвещения: кукол, автоматов, зеркал – всего того, что кажется правильным повторением жизни. Настолько правильным, что возникает соблазн заменить живое искусственным и тем самым действительно (в том-то и ужас!) достичь счастья. Наконец – магия одежды, «формы», которая кроит человека по своей мерке, дает ему содержание, к его великому удовольствию. Гофман изобретательно высмеивает все эти декорации. Здесь он – на стороне «тьмы», которая сметает оптические иллюзии рассудка. Может быть, одна из причин его полурелигиозного преклонения перед музыкой в том, что это единственное из искусств, которое не выдает свою строгую форму за природное «реальное» вещество. Опять-таки в этой борьбе с вещами главный герой – художник. Потому что он еще и ремесленник. Он знает секреты вещей, он знает, «как это делается», и знает границы возможности вещного мира. Тут его не проведешь.

Но где художник почти бессилён – так это в обществе. Здесь его магическая формула «союз с тьмой ради победы света» не нужна, ибо союз с силами «ночи» на совсем иных

основаниях уже заключили другие. Самому Гофману пришлось быть и гонимым художником-аутсайдером, и государственным чиновником, неудачливым в борьбе с беззаконием. Поэтому его творчество, касаясь этой стороны бытия, теряет даже тот иронический оптимизм, который связан с другими темами. Создается впечатление, что борьба за спасение «ночного» ради «дневного» уже закончена и художнику остается место лишь в подполье.

Чтобы правильно понять волнующие Гофмана проблемы, стоит сравнить его чудеса, призраки и ужасы с теми, что открыты так называемым *готическим* жанром. В «готических» романах, на которые, казалось бы, так похож роман «Эликсиры сатаны», по-прежнему сохраняется маленький «пережиток» Просвещения. Герой переживает все страсти, даже появление двойников, сохраняя для своего «я» традиционную систему координат. «Я» или есть, или его нет. И уж если оно есть, то через все приключения оно пронесет какие-то остатки равенства самому себе. У Гофмана – другое, новое, роднящее его с XX в.

Гофман недвусмыслен, когда нужно выбрать, чей он союзник в космологических битвах злых и добрых сил. И здесь он серьезен, несмотря на сказочно-юмористический лад его новелл. Но там, где речь идет о понимании человеческой природы, просветительские стереотипы тем более не удовлетворяют Гофмана. Для него проблематично само безусловное тождество личности. Он видит, что в самых глубинах

человека вместо простой разумной сущности, которую, если верить Руссо, достаточно освободить от внешних уз, чтобы найти счастье, вместо «природы» мы находим сложный сплав природы и свободы в ее двух обликах, в виде злой и доброй воли. Но и это не предел деления... Поэтому если мы дадим душе руссоистскую свободу, то она, пожалуй, еще и посмеется над нами, прежде чем выдумать какой-нибудь фокус своеволия.

И все-таки романтическая традиция связана каким-то стержнем. От светлого «серафического» Новалиса до едко-го скептика Гофмана протянута единая нить веры в то, что где-то в глубинах добро и красота имеют общий корень. Если личность распадается на множество самостоятельных начал, каждое из которых имеет свои цели и свою логику развития, то по крайней мере один из этих продуктов распада не равноценен другим. Это – сердцевина «я», которая приоткрывается в совести и в эстетическом чутье художника. Гофман, может быть, первый заметил, что эти принципы нужны друг другу и если, образно говоря, тонет один, то его можно вытащить, потянув за другой. Романтики верили, что в хаосе элементов есть один, который может собрать вокруг себя все остальные, восстановить космос. Мысль следующей эпохи шагнула дальше. Она принимает открытое романтиками родство «ночного» и «дневного», принимает открытую ими роль бессознательного и, конечно, признает дробление простого «я» на многие части. Но она уже не верит в то, что есть

какая-то моральная асимметрия в этом делении. Побеждает принцип равенства всех возможностей, и нам уже трудно понять, в чем секрет веры Гофмана в спасительную миссию такой в общем-то субъективной и спорной вещи, как интуиция мастера-художника.

Глава 4

Культурфилософские идеи XIX в.

В 30-е годы XIX в. произошло то, что сейчас называют сменой культурной парадигмы: новая эпоха может быть с известными оговорками названа (по преобладающей тенденции) позитивистской. Сделаем шаг назад, чтобы подвести итоги достижениям XVIII в. Поворот, осуществленный в европейском мышлении Кантом, позволил выдвинуть в качестве предмета интерпретации, теоретического исследования и системных построений именно культуру как третью реальность, не сводимую к природе и свободе. Принцип историзма, соединенный с открытием Канта, дал возможность в начале XIX в. представителям классической немецкой философии – Фихте, Шеллингу и Гегелю – построить развернутые модели поступательной эволюции универсума как творческого развития духа. Описанные при этом диалектические механизмы предметной объективации духа и его возвращения к своей субъективности через самоинтерпретацию позволяют считать эти модели развернутыми концепциями культурфилософии.

В это же время становление культурологического дискурса происходит в других течениях европейской интеллектуальной жизни: в историософии позднего немецкого Просвещения, в немецком романтизме, несколько позже и во всем

культурном пространстве Европы (например, во французской политической мысли, обе ветви которой – консервативная и революционная – оперировали культурологическими мифологемами, в российском споре славянофилов и западников, в ходе которого начинает осознаваться необходимость перехода от историсофских схем к конкретно-философскому анализу явлений культуры).

Следующий шаг делает гуманитарная мысль второй половины XIX в.: два ее доминирующих направления – каждое по-своему – создавали предпосылки культурологии. Позитивизм вырабатывал установку на отказ от метафизики в пользу эмпирического исследования конкретных феноменов и их каузальных связей. Философия жизни ориентировала на понимающее вживание в неповторимые единичные явления. Оба направления тяготели к упрощающему редуктивизму, но все же их усилиями культура была осмыслена как возможный предмет теоретического исследования.

Чтобы понять тип новой гуманитарной парадигмы, которая приходит, проявляясь в резких, активных формах, надо обратить внимание на идеологическую атмосферу 1830-1840-х годов. Она характерна сознательным отталкиванием от онтологических традиций западного мышления, а в силу этого и от основных аксиом учения о разуме. Критике подвергаются в первую очередь такие допущения, как возможность при определенных условиях изменить естественную эмпирическую точку зрения и встать на точку зрения

разума вообще, или абсолютного разума; возможность средствами мышления гарантировать автономию философской теории; наличие на том или ином уровне реальности объективных соответствий идеальным конструкциям разума. В качестве главного обвинения классической философии выдвигали тезис о том, что ею были забыты реальный мир и действительный индивидуум. В теориях, противостоящих классике, при всем их разнообразии была одна общая черта: объявлялось, что разум не просто отличен по своей природе от реальной действительности, но что он является ее продуктом и относительно пассивным выразителем ее внерациональных импульсов (табл. 6).

Таблица 6

Инверсия ценностей в XIX в.

Мыслитель	Формула «разоблачения» традиционной ценности: высшее сводится (→) к низшему или первичному
Шопенгауэр	Разум – воля
Романтики	Разум – чувство
Керкегор	Мышление – существование
В. фон Гумбольдт	Смысл – выражение
Штирнер	Общее – приватное
Конт	Теоретическое – эмпирическое
Маркс	Духовное – телесное; объяснение – изменение
Бакунин	Созидание – разрушение
Фейербах	Потустороннее – посюстороннее
Д.Ф. Штраус	Сакральное – историческое
Ницше	Культура – воля к власти

Разрыв с традицией не покажется слишком резким, если мы вспомним, что борьба с догматизмом и метафизикой началась еще в XVIII в.; что внутри самого классического направления действовали разрушительные силы, в частности романтическая школа; что позиции самих классиков были двойственными. Основной набор направлений, выявившийся в общих чертах к 40-м годам XIX в., включал в себя разные, в том числе противоречащие друг другу, тенденции. Но есть критерии, позволяющие отличить их от эпигонов классики или от представителей академической мысли. Главным критерием можно считать недовольство замкнутой традиционной гуманитаристики на свои собственные ценности, методы и установки и в то же время желание най-

ти какую-то вне разума лежащую действительность, которая могла бы «заземлить» абстрактное теоретизирование. Фактически это оборачивалось редукцией разума к той или иной иррациональной стихии. В основном выдвигалось два вида такой действительности: первый – бессознательная космическая воля, второй – сознательный, но не теоретизирующий индивидуум.

Шопенгауэр – основоположник первого направления – один из самых агрессивных ниспровергателей спекулятивной философии. Однако его система многими чертами напоминает те, с которыми он воевал: абстрактное начало в основе теории, переход от природы к этике, примат практического, постулирование верности кантианству. Новое здесь то, что воля – не только начало, но и единственная сила, имеющая субстанциальный характер.

Вторую концепцию можно представить в двух вариантах мыслителей-антиподов – Керкегора и Фейербаха. Керкегор противопоставляет абстрактное бытие и существование личности, радикально разъединяя мышление и существование. Личность диалектически соотносится с Богом, но Бог, по Керкегору, отнюдь не равен абсолюту философов, это «Бог живой»; личность же должна не познавать его, а верить в него или, может быть, верить ему. Антропологический метод Фейербаха, в отличие от керкегоровского, делает человека единственным (если не считать ему подобных) действительным бытием, но и в его учении иррационализм присут-

ствуует и проявляется при попытках найти обоснование социальности и индивидуальности. Речь идет именно о радикальном культурно-идеологическом повороте, который ориентировался на тотальное сведение высших ценностей к низшем субстрату.

Натиск на разум классической цивилизации позволяет прочувствовать атмосферу XIX в., впервые приблизившегося к воплощению утопии Нового времени – к цивилизации без трансценденции. Позитивизм и материализм этой эпохи справляются, как тогда казалось, со всеми духовными задачами человечества и заодно разоблачают как корыстный умысел все многовековые религиозные и метафизические грезы Европы. Среди главных обвинений прошлому был тезис о том, что метафизика забыла реальный мир и действительного индивидуума. В этом было немало правды: безжизненные абстракции старой метафизики превратились в идеологию застоя. Как это часто бывает в ходе культурных революций, отсутствие действительно нового (при острой потребности в нем) иногда небезуспешно замещается инверсией старого. Для того чтобы вернуться к забытой «реальности», создатели новой культуры решили извращенный мир идеалистов «поставить с головы на ноги». Этот бунт против разума не был лишен оснований, но высокая его версия адаптируется европейским мещанином довольно быстро и с тяжелыми последствиями для культуры.

Вместе с тем именно позитивистские установки стимули-

ровали переход от культурфилософии к науке о культуре. Рождение культурологии как гуманитарно-социальной дисциплины было напрямую обусловлено усилиями таких ново-рожденных или обновленных наук, как антропология, языкознание, психология, история, правоведение, религиоведение, социология, социальная география, политэкономия и др., направленных на теоретическое обобщение эмпирических исследований. Рассмотрим наиболее представительные концепции этой эпохи.

О. Конт (1798–1857) – создатель позитивистского канона. Не только в сочинениях (основные: «Курс позитивной философии», т. 1–6, 1830–1842; «Система позитивной политики», т. 1–4, 1851–1854), но и в активной социальной деятельности, которая предполагала даже построение своего рода «позитивистской церкви», он проповедовал построение новой цивилизации, основанной на искоренении бесплодных фантазий и рациональном синтезе всех реальных достижений человечества под знаменем «положительной философии». Положительной она была потому, что отказывалась от познания сущностей и занималась только описанием фактических («положенных» опытом) данных и их систематизацией на основе здравого смысла. В фонд культурологических идей вошел его «закон трех стадий», по которому любая система знания и ее сознательные носители (человек и человечество) проходят в своем развитии три стадии: 1) «теологическую, или фиктивную»; 2) «метафизическую, или аб-

страктную»; 3) «позитивную, или реальную».

«Теологическая» стадия, объясняя мир, измышляет сверхопытные антропоморфные сущности (духи, боги и т. п.). Она проходит три фазы: фетишизм, политеизм и монотеизм. «Метафизическая» стадия заменяет антропоморфные фантазмы абстрактными сущностями (субстанции, идеи, материя и т. п.). «Позитивная» стадия от догматической фантастики переходит к эмпирическому вероятностному знанию феноменов. Прогрессивное движение от стадии к стадии Конт считал главным законом истории, полагая, как и его предшественники – французские просветители и Сен-Симон, что морально-духовная эволюция является главным фактором прогресса, а экономика, география, климат и т. п. суть вторичные, подчиненные факторы. «Теологическая» стадия длится до 1300 г., «метафизическая» – до 1800 г., «позитивная» начинается вместе с переходом власти от духовенства и аристократии к индустриальному гражданскому сообществу в 1800 г.

Довольно логично Конт считает ключом к успеху позитивного метода классификацию наук. В самом деле, если мы отказываемся от предпосылки мира сущностей, то единственным основанием систематизации явлений будет наш способ определения объекта и предмета исследования. Свою систему наук Конт выстраивает в соответствии с убыванием общности и возрастанием сложности предмета: математика, астрономия, физика, химия, физиология, «социальная физи-

ка» (для которой Конт изобрел название «социология»).

Иначе говоря, лестница восходит 1) от простого к сложному; 2) от абстрактного к конкретному; 3) от древнего к новому. Причем каждая верхняя ступень ряда включает законы и методы предшествующей (табл. 7).

Таблица 7

Конт: лестница классификации наук

↑ Нарастает степень сложности	Социология (социальная физика) и ее методы: 1) наблюдение, 2) эксперимент, 3) сравнение, 4) исторический взгляд	↓ Нарастает степень общности
	Биология (физиология)	
	Химия	
	Физика	
	Астрономия	
	Математика	

Абстрактные науки выводят законы, определяющие явления действительности и категории мышления.

Конкретные науки применяют законы к действительности.

Позитивная философия приводит принципы наук к наименьшему числу законоположений и совокупность знаний – к общей системе.

Социология обеспечивает реформы, осуществляемые тремя силами: материальной (деловые люди и политические лидеры), интеллектуальной (социологи и священники) и моральной (женщины).

Этой иерархии соответствует историческая последовательность прихода науки к «позитивной» стадии. Поскольку каждая наука должна опираться на факты, описанные в другой науке, порядок их созревания определен степенью сложности и зависимости от других. Поэтому «социология» проходит всего лишь период становления. В специальном выделении гуманитарных наук Конт не видел смысла, полагая, что наука всегда одна и та же. Ряд направлений (психология, политэкономия, история) он категорично отнес к псевдонаукам.

В дальнейшем влиятельной оказалась классификация наук Г. Спенсера (1820–1903), английского последователя Конта и Сен-Симона (табл. 8).

Таблица 8

Спенсер: классификация наук

Абстрактная группа

1. Математика
2. Абстрактная механика

↓
Нарастает
степень
конкретности

Абстрактно-конкретная группа

1. Конкретная (физическая) механика
2. Физика
3. Химия

Конкретная группа

1. Астрономия
 2. География
 3. Геология
 4. Биология
 5. Психология
 6. Социология
-

Культурологическая концепция Конта развивается под рубрикой «Социология». Движущей силой развития общества он считает эгоистические интересы индивидуумов, которые уравниваются и упорядочиваются альтруистическим интересом государства. При этом Конт считает понятие индивидуума абстракцией, унаследованной от метафизической стадии. Действительным субъектом истории является человечество и его цивилизационные состояния. Человечество нужно рассматривать как сверхорганизм, который обладает всеми свойствами органической системы и должен изучаться как таковой. Базовыми элементами этой системы – также своего рода организмами – являются семья, кооперация и государство. Изучать общество и его культуру нужно, по Конту, при помощи двух дисциплин: 1) «социальная статика» исследует наличный уровень цивилизации и его

структурные законы; 2) «социальная динамика» рассматривает движение общества по пути «трех стадий».

Унаследовав от Просвещения теорию прогресса, Конт принимает и такой его причудливый продукт, как культ «Верховного Существа», т. е. мистического единства прошлых и будущих поколений человечества. Его цель – построение общества братской любви и взаимопомощи, скрепляемого жестким контролем и дисциплиной. Интеллигенция в этом обществе должна взять на себя роль духовенства, бизнес – роль светской власти, а социальным мотором должен быть пролетариат. Важнейшими объектами поклонения этого культа должны стать семья и женщина. Конт создает в последние годы жизни квазирелигиозную секту с тщательно продуманными ритуалами, из которой должна была вырасти «позитивистская церковь».

Идеи Конта и его адептов имели исключительное влияние на XIX в., однако они были не единственным источником позитивистской парадигмы. Еще более важный фактор – развитие и дифференциация естественных наук и параллельная попытка социальных и гуманитарных наук воспроизвести методы естествознания. Постигание культуры в таком случае становится исследованием фактической конкретности жизни этноса и социума средствами изучения документальных источников, археологических артефактов, полевых наблюдений, статистики и т. д.

В исторической науке эти пути прокладывали Л. фон

Ранке (1795–1886), заложивший принципы строгой критики источников и объективизма в описании истории; Г.Т. Бокль (1821–1862), развивавший географический детерминизм Просвещения; Н.Д. Фюстель де Куланж (1830–1889) с его идеей непрерывности развития общества, не зависящей от революционных взрывов; И.Г Дройзен (1808–1884) с его новаторской методологией исторического познания. Дройзен, опираясь на идеи Гегеля и В. Гумбольдта, выдвигает важный для культурологии тезис о том, что предмет истории состоит в выявлении духовного образа прошлого через сохранение непреходящей конкретности момента. Реконструируя историю, мы «вникаем» в мир подобных нам людей, что позволяет истории в свою очередь вникнуть в нас и сформировать наш образ, дать нам образование (*Bildung*). Учитывая двойственный смысл немецкого слова *Bildung* («образование» и «культура»), мы можем считать, что Дройзен описывает именно механизм культурной памяти. Чтобы объяснить, как человек «становится самим собой», Дройзен выделяет три типа «моральных сил», или общностей, каждая из которых обозначает определенный способ совместного бытия людей: 1) естественные (семья, племя, народ); 2) идеальные (язык, наука, искусство); 3) практические (экономика, общество, государство, сферы права и власти). Речь идет о сферах культуры, каждая из которых, по Дройзену, может доминировать в определенную эпоху, создавая культурный тип.

Культурологический подход позитивизма к искусству выработывает *И. Тэн* (1828–1893) в трудах «Критические опыты» (1858) и «Философия искусства» (1865–1869). Он выдвигает концепт «основного характера», согласно которому существует три фактора, жестко управляющих всей активностью человека и общества: раса, среда и момент (табл. 9). «Основной характер» формирует преобладающий в данном обществе тип человека, который, в свою очередь, на все лады выражается в искусстве. Историческая судьба народа также определяется его «основным характером». Поэтому поиск скрытых сущностей культуры – бесплодное занятие. Зато, зная детерминирующую функцию «основного характера», мы можем с пользой изучать различные формации культуры – дух, обычаи, творческие особенности, которые присущи обществу и индивидууму на разных этапах их эволюции. Для позитивистской культурологии и социологии искусства подход Тэна стал во многом методологической установкой.

Таблица 9

Факторы, во взаимодействии порождающие «основной характер» национального типа и особенности культуры

Фактор	Концепт
Раса	«Естественные» особенности национального характера
Среда	Климат, географические условия, отпечаток социальных и политических событий
Момент	Взаимодействия расы и среды в конкретной исторической эпохе

Для истории культурологической мысли очень важен поворот к пониманию языка как субстанции культуры, во многом инициированный В. фон Гумбольдтом (1767–1835). Его учение о языке как бесконечном творчестве и «формирующем органе мысли» стало корнем целого древа учений о первичности языкового моделирования смыслов в культуре. Концепция «внутренней формы» языка, в которой свернута вся картина мира того или иного этоса, также оказалась влиятельной схемой объяснения логики культуры. Этот поворот к языку происходит в философской культуре Запада уже в эпоху раннего романтизма и контрпросвещения. Ранний модернитет постулировал расставание с мифом во имя логоса, науки. Языку в этой культуре отводилось место средства, орудия мышления. Язык понимался как посредник, связной, просветитель и воспитатель; для «взрослого» сознания эта роль языка, как считалось, уже не нужна – для него существует мышление. Но вместе с переоценкой всего стихийного, коллективного и бессознательного начинается и переоценка культурной функции языка. Романтики, И. Гаман, В. Гумбольдт в своих интеллектуальных лабораториях приоткрывают великие тайны языка.

До этого момента парадигмой всякого знания были два варианта. Один – научное знание: все, что может быть помыслено, мыслится по законам и канонам рациональности. Эта парадигма сложилась на заре Нового времени и, почти

не изменившись, существует и сегодня. Вторая парадигма, возникшая в ходе романтической революции, утверждает, что все, что по-настоящему может быть схвачено сознанием и истолковано, это продукт художественного синтеза, который на самом деле более полноценен, чем научная абстракция. Но язык и в этой парадигме играл все-таки служебную роль. Оба субъекта – и «мыслящий ученый», и «гений художественной интуиции» – пользуются языком, каждый для чего-то своего. Однако начиная с Гумбольдта (в России – с теории А. Потебни) язык – все чаще и чаще – стали мыслить как некую базисную структуру, которая порождает из себя и мышление, и художественное творчество.

Собственно позитивистскую линию можно вести от учения А. Шлейхера (1821–1868) с его лингвистическим натурализмом. Язык понимался Шлейхером как биологический организм, который необходимо исследовать методами, аналогичными естественно-научным.

Как близкую параллель этой линии можно рассматривать движение в фольклористике и литературоведении, которое назвали мифологической школой.

Мифологическая школа возникла в идейном контексте немецкого романтизма в первой трети XIX в. Для нее характерно утверждение мифологии в качестве субстанции культуры. Обратившись поначалу к исследованиям эволюции фольклора и литературы, школа постепенно расширяет свою предметность до изучения коллективных форм твор-

чества, сравнительно-исторического изучения мифологии, ритуалов, религии, индивидуального сознания. Начиная с «Немецкой мифологии» Я. Гримма (1844) понимание мифологии как бессознательного творчества народа, на основе которого возникли жанры народной поэзии, а косвенно и вся литература, тесно увязывается со сравнительно-историческим языкознанием. Со свойственным позитивизму редуционизмом адепты мифологической школы стремились найти «реальные» основания народной фантазии – будь то метеорологические явления, исторические события или провоцирующие воображение «болезни языка». Однако проясненные в ходе этих штудий механизмы органической связи языка, мифологии, обряда, фольклора, этнопсихологии, «высокой» культуры; понимание динамики форм художественного сознания как стадийного закономерного процесса; разработанный сравнительно-исторический метод – все это навсегда вошло в арсенал гуманитарной науки вообще и культурологии в частности. В России это направление было подхвачено Ф.И. Буслаевым и А.Н. Афанасьевым, А.А. Потебней, А.А. Котляревским, О.Ф. Миллером. Афанасьев, в частности, задолго до структуралистов XX в. реконструировал простейшие базовые оппозиции, лежащие в основе мифологических представлений (например, свет – тьма, тепло – холод). К 1870-м годам критика мифологической школы за редуционизм, этноцентризм, натурализм перерастает в формирование ряда других направлений, в частности срав-

нительно-исторического литературоведения (и искусствоведения), ориентирующегося на изучение широкого спектра международных культурных связей. Свойственные сравнительно-историческому литературоведению сближение литературы и искусства с другими формами культуры, историко-генетический метод и интерес к культурной психологии народов позволили ему стать важным ресурсом культурологических идей и методов. (В России основателем этого направления был А.Н. Веселовский (1838–1906), чья «историческая поэтика» может рассматриваться как этап истории культурологии.)

На стыке культурологически ориентированного языкознания с другими науками в этот период возникали новые перспективные направления. Так, один из главных представителей мифологической школы М. Мюллер (1823–1900), английский филолог-востоковед, специалист по сравнительной филологии, индологии, мифологии, создатель метода лингвистической палеонтологии культур, постулирует новую дисциплину – «науку о религии», которую он основывает на анализе обусловленности религиозного сознания мифотворческими особенностями различных языков. Но наиболее плодотворным оказался союз филологии с психологией. Х. Штейнталь (1823–1899) и М. Лацарус (1824–1903) строят на этой основе теорию «психологии народов». Лацарус в работе «О понятии и возможности психологии народов» (1851) обосновывает необходимость новой науки для

изучения культурного творчества народа и его «духа», производного от психологии индивидуума, но имеющего собственные закономерности. В 1859 г. вместе с Штейнталем он основал «Журнал психологии народов и языкознания», специально посвященный этой науке и ее взаимоотношениям с уже существующими методами антропологии, этнографии, сравнительной лингвистики. В итоговой работе «Жизнь души» (1883–1897) Лацарус пытается сформулировать законы, по которым «дух народа» исторически оформляется в политические и культурные институты.

«Психология народов» была развита отцом современной психологии В. Вундтом (1832–1920). Вундт не принимает толкования души как исключительно индивидуальной субстанции (из чего следовало и суммативное понимание коллективных форм психики, и отказ считать реальностью «душу народа»). Для его описательной эмпирической психологии не нужна абстрактная субстанция – достаточно конкретных психических функций в их взаимосвязи. В таком случае принципиального различия между индивидуальной и народной душой не существует: мы имеем право давать научное описание психики любого уровня общности. Особый интерес для Вундта представляет не продукт личных творческих усилий, а именно «психология народов» как результат совместной жизни и взаимодействия людей на основе своих внутренних склонностей. Главные же производные этого процесса – язык, мифы (порождающие религию на основе

чувства почитания) и обычаи (порождающие мораль на основе симпатии).

Еще одну культурологическую формулу соединения психологии и истории встречаем у немецкого историка К. Лампрехта (1856–1915). В борьбе с фактуально-дескриптивным методом Ранке он выдвигает свой «причинно-генетический» метод, предполагающий интегральное изучение движущих сил истории, каковыми являются «психогенетические» импульсы коллективных субъектов. С наибольшей выявленностью они осуществляются в социально-экономической истории. В сумме они создают культурные эпохи – предельные понятия, из которых выводятся все частные и индивидуальные духовные феномены. Для каждой ступени исторического процесса характерно общее для своего времени состояние духа, именуемое Лампрехтом «культурным диапазоном». Динамика эпох – одна и та же во всех культурах – определяется движением от первичного равенства и духовной связанности к дифференциации субъектов и духовной свободе. Для изучения этого процесса необходима история культуры как специальная дисциплина («Что такое история культуры?», 1897).

К числу культурологических достижений позитивистской ментальности, несомненно, надо причислить и создание социологии, особенно версию Э. Дюркгейма (1858–1917). Дюркгейм принадлежал к противникам как индивидуализма, так и биологизма в качестве объяснительных моделей.

Социальная реальность должна, с его точки зрения, объясняться (с привлечением ресурсов естественных и точных наук) как самостоятельная область бытия без какого бы то ни было редукционизма. При помощи ключевого для его метода понятия «солидарность» Дюркгейм разделяет два типа обществ – архаическое и развитое – как последовательные стадии социальной эволюции. В архаическом обществе существует «механическая солидарность», основанная на однотипности индивидов и форм их деятельности, в развитом – «органическая», базирующаяся на разделении труда. В работе «Элементарные формы религиозной жизни» (1912) Дюркгейм задает метод интерпретации культуры на материале феномена религии, понимаемой им как символизация того или иного уровня общества через сакрализацию объекта-представителя. Будучи предельным символом солидарности, религия порождает своими обрядами и образами важнейшие культурные функции (включая науку). Общество, понимаемое как функциональный ансамбль символов, – это чрезвычайно влиятельный в культурологии XX в. концепт Дюркгейма.

Еще один контекст рождения культурологии (нередко пересекающийся с позитивистским) – традиция *философии жизни*. У ее истоков не только штурмеры и романтики, но и само Просвещение (как в «официальной» версии, так и в «теневой», контрпросветительской). Для культуральной мысли XIX в. особенно важен А. Шопенгауэр (1788–1860).

В своей главной работе «Мир как воля и представление» (т. 1, 1818), принесшей ему с некоторым запозданием мировую славу, он полагает основой мирового устройства бессознательную и бессмысленную «волю к жизни», а достойной для человека целью – освобождение от воли и мира. Воля творит мир как свое воплощение и создает последовательную лестницу «объективаций»: неорганическая природа, растение, животное, человек. Каждая ступень сохраняет и на свой лад реализует волю. Сначала это слепая «воля к жизни», на высших же ступенях воля опосредована созерцаниями и переживаниями. Дорастая до искусства и морали, носитель воли получает шанс освободиться от ее деспотизма. Искусство позволяет через «незаинтересованное созерцание» идей освободиться от пространства и времени, а в случае музыки – и от самих идей. Мораль, используя энергию сострадания, альтруизма и аскезы, позволяет и вовсе «выйти из игры». Самопознание воли уничтожает саму волю.

Для нас особо важны эстетические идеи Шопенгауэра, являющиеся ключом к его влиянию на культурологию. В эстетическом созерцании человек, учит Шопенгауэр, становится объективным, незаинтересованным наблюдателем. Это значит, что он может хотя бы временно достичь освобождения при помощи такого созерцания, причем неважно, будет ли это созерцание природных объектов или произведений искусства. Красота и есть переживание объективности. Шопенгауэр высказывает необычную для традиционной эстети-

ки мысль о том, что красота существует иногда независимо от усилий художника. Любая вещь может быть прекрасной, поскольку она может стать предметом незаинтересованного созерцания объективности. Так, красота природы есть предмет, равнодостойный искусству. Шопенгауэр настойчиво позиционировал себя как верного последователя Платона и Канта; как бы спорна ни была эта его уверенность, предпосылка объективного существования идей делает его эстетику по-своему логичной. Если воля объективируется в идее, а не просто в природной вещи, то она сама отрицает себя в этой идее, и эстетический акт может присвоить такое самоотрицание воли, поставив его на службу своему освобождению. Но это также значит, что всю культуру как систему объективаций воли к жизни мы можем рассматривать с двух парадоксально сочетающихся сторон: и как самовыражение волевой стихии, не имеющей над собой законов, и как самоотрицание воли, ведущее через искусство к свободе (или, скорее, к «нирване»).

Учение Шопенгауэра об искусстве воспитало всю виталистскую традицию культурологии, причем оба указанных аспекта – и упоение волей, и отказ от нее – нашли своих адептов.

Шопенгауэровским духом проникнуто творчество *Я. Буркхардта* (1818–1897), учителя Ницше, базельского профессора истории, который решительно отказался выстраивать исторические события в цепочку прогрессивных ста-

дий и предпочитал понимать в них различные формы выражения творческих жизненных сил, рассматривая этот мир сквозь призму истории духовной культуры. В самом знаменитом своем сочинении «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) он реконструирует Ренессанс не как художественную эпоху, а как целостный тип культуры со всеми его аспектами. По этой книге хорошо видно, как представлял себе Буркхардт задачу истории культуры. Он дает образ культурного типа (в данном случае как индивидуалистической эстетически ориентированной культуры), показывает, в какой степени этот тип стал основой всей новоевропейской культуры, и демонстрирует свое собственное мастерство как историка-живописца, создающего творческий отклик на историческое событие. Это, по Буркхардту, лучшее, что может позволить нам феномен истории. Ценности и идеалы теории прогресса или гегелевской «всеобщей программы мирового развития» он не принимает всерьез.

Другой базельский профессор – *И.Я. Бахофен* (1815–1887) – осуществил еще более дерзкий пересмотр задач исторического исследования. Он перебросил мостик от романтической теории символа и мифа к будущим юнгианским погружениям в культурное подсознание. В книге «Материнское право» (1861) он выдвигает теорию матриархата, обосновывая ее небывалым способом: опираясь на мифологию и сведения о религии, обычаях и праве Древнего мира. В поздний период творчества он собирает также материал со-

временной этнографии и антропологии, но в «Материнском праве» именно символы, развернутые в мифе, полагаются достоверными свидетельствами об архаической культуре.

Если Буркхардт – историк-художник, то Бахофен – историк-мифотворец. Свою теорию Бахофен также строит по логике и поэтике мифа. Первый этап истории он изображает как счастливую пору власти женщины в обществе: в культуре, праве, родстве. Это эпоха «поэзии истории», мира и гармонии между людьми и природой. Символом эпохи является земля – теллурическое начало. (Символ для Бахофена – это не эмблема, а живая сила, формирующая действительность.) Это время, когда при преобладании матерински-теллурических принципов господствовали всеобщее братство, мир и гармония в обществе, а также между людьми и природой. Далее начинается переход к отцовскому началу, которое символизируется солнцем. После «утренней» поры, когда мать властвует над сыном, наступает «полуденная», или дионисийская, когда сын обретает солнечную мощь и утверждает отцовское начало, а затем – «аполлинийская», когда власть полностью переходит к отцу. Теория матриархата, при всей ее стимулирующей исследователя заманчивости и популярности в XIX в., была отвергнута в XX в. Но, как ни странно, именно «сказки» Бахофена оказались более живучими. Мифопоэтическое воображение стало для ряда направлений в теории культуры вполне эффективным инструментом.

Значительным этапом в истории культурологии было

творчество В. Дильтея (1833–1911). Главный замысел его жизни – «Введение в науки о духе», первый том которого был издан в 1883 г. (второй так и остался незавершенным и публиковался как собрание фрагментов), представлялся автору своего рода продолжением дела Канта по обоснованию возможностей человеческого знания и действия. Дильтей иногда по-кантовски именовал его «Критикой исторического разума». Чтобы по достоинству оценить дильтеевский поворот в гуманитарной науке, нужно учесть атмосферу кризиса позитивистской культуры, в которой Дильтей прокладывает новые научные пути. В 1860-е годы начинается эмоциональный и идейный протест против позитивизма, оформившийся к концу века в настоящую культурную революцию. Дильтей как сын своего века тоже озабочен утратой живой реальности, засильем абстракций, но он видит, что программа позитивизма так же далека от жизни и так же близка к дурной схоластике, как и современные ей остатки метафизики. Ему одинаково чужды как «объективная и космическая метафизика», так и «метафизика субъективности» с ее субстанциальным «носителем жизни».

Ранний Дильтей ищет выход на пути создания своей психологии. Психология для XIX в. была новой (немецкой по преимуществу) дисциплиной. От нее ждали превращения знаний о человеке в науку. Но Дильтей отмежевался от эмпирической психологии, поскольку видел в ней некорректную и неприемлемую для него объективацию внутреннего

мира человека. Дильтею мечталась «описательная психология», которая без внешнего насилия абстракций осуществляла бы переход от переживания через сопереживание к пониманию.

Однако со временем к Дильтею, хранящему верность европейскому рационализму и идеалу науки, приходит осознание недостаточности, зыбкой субъективности метода «переживания». Постепенно складывается новая позиция Дильтея, итоговые формулировки которой даны в «Построении исторического мира в науках о духе», вышедшем в свет в 1910 г., загод до смерти автора. Дильтей как бы переоткрывает принцип отца культурологии Дж. Вико: познаем то, что создаем. Теперь Дильтей уверен, что можно избежать и произвольных толкований субъективизма, и овеществления человека объективизмом. Психическое понимается через включение человека в историю; история же понимается потому, что мы сами делаем историю и суть исторические существа. Эмпирическая психология неправа, поскольку отвлекается от направленности человеческих переживаний на смысл: для психологии придание жизни некой смыслоформы – лишь феномен в ряду других феноменов. Старая метафизика впадает в иную крайность: для нее переживание – лишь материал воплощения общих (и потому безличных) идей.

Дильтей предъявляет обеим крайностям свои контраргументы. Антитезис субъективизму: переживания человека –

это текущая переменная, но то, что все они принадлежат человеку, – переменная постоянная, которая одна и та же в разных субъектах. Это позволяет соотносить поток переживаний с личностной установкой «в горизонте» как отдельного «я», так и коммуникации многих «я» (сейчас это называют intersубъективностью). Поэтому и возможно общение субъектов: содержание их психики может бесконечно различаться, но форма субъективности – направленность на общезначимый смысл – у всех тождественна. Антитезис объективизму: чтобы понять личностное, не нужно его ни о веществе, ни сводить к низшим субстратам. Для этого толкователю нужно отказаться от узурпированного права «судьи» и самому стать субъектом и партнером в коммуникации. При этом мы из безвоздушного пространства «идей» попадаем в живое время истории со всей ее неопределенностью – зато в этом времени есть действительное бытие живых личностей, а не «разжиженный сок разума» (как однажды выразился Дильтей). Нужно также отказаться от утопической надежды на дедукцию знания из неких первоначал, от задачи «объяснения». Но наукам о духе и нужно не «объяснение», а «понимание». В коммуникации неизбежен круг понимания части через целое и целого через его части: процесс бесконечный, но в то же время не позволяющий понимающему превратить понимаемого в объект, сохраняющий обоих во взаимоотношении и взаимообмене пониманиями.

Это учение позднего Дильтея – уже не психология, а гер-

меневтика⁷⁹. Однако для создания герменевтики Дильтею понадобилось внести в диадку «переживание – понимание» посредующее звено – «выражение». Оформленное знаками переживание (например, текст, формат поведения, институт) становится выражением, тем медиумом, который преобразует общение в движение от случайно-частного и абстрактно-общего к «общезначимости», к «универсальной истории». Тем самым открываются перспективы искомой «науки о духе», не теряющей ни научности, ни духовности.

«Значение» – ключевая категория позднего Дильтея. Она смыкает его учение с переосмысленной классикой. Одним из первых в своем интеллектуальном поколении Дильтей пересматривает наследие Канта и Гегеля, делает их своими естественными союзниками. Гегелевский «объективный дух» становится одной из центральных категорий Дильтея. Возвращение к Канту, правда, остановилось на уровне более близкого Дильтею Фихте, но значимость трансцендентального измерения Дильтеем была глубоко прочувствована. Категория «значения» также дистанцирует учение Дильтея от плоской метафизики: ведь «значение» может оставаться конституантой личностного мира и через бесконечную интерпретацию соединяться (не растворяясь) с другими значениями в «общезначимость». Общее в такой «общезначимо-

⁷⁹ Этот термин сам Дильтей употреблял редко. Но именно он переосмыслил герменевтику Шлейермахера и создал предпосылки для герменевтики Хайдеггера и Гадамера.

сти» – это не одно на всех, а единое в каждом.

Тщательно проработанная в «Построении» артикуляция способностей человека и типов «универсально-исторической» взаимосвязи не только предлагала новый метод гуманитарным наукам, но и открывала нечто более существенное – возможность вернуться к наработанным культурой ценностям. Уставшие к концу века от идеологий умы и души тянулись к знанию, пониманию, сообщению; на все лады прочувствованные и осмысленные искусством и философией отчуждение, разорванность, слабость и абсурд не утолили голод по смыслу. И Дильтей показал, говоря словами Канта, «на что мы вправе надеяться»: в век, когда были окончательно утрачены церковная, сословная и политическая солидарность, на которых стояла Европа, учение о «понимании» как коллективном творчестве истории давало шанс на спасение.

Новооткрытый метод был гениально декларирован Дильтеем, но если мы обратимся к «Построению» с вопросом, как, собственно, этим методом пользоваться, ответа мы не найдем. Его, скорее, надо искать у тех философов, которые имели жизненное и историческое время для сбора дильтеевского «урожая», – у Гадамера и, может быть, у Хайдеггера⁸⁰. Но если признать, что герменевтическое «понимание» скорее искусство, чем наука, то образцы его мы найдем у

⁸⁰ Хайдеггер критически заметил, что «формальная структура взаимосвязи жизни в конечном итоге определяется у Дильтея гуманистическим идеалом Гёте и Гумбольдта», но сегодня мы в этом скорее можем увидеть преимущество Дильтея, его способность сохранить преемственность европейской гуманитаристики.

Дильтея в изобилии. Краткий, но показательный очерк духа Просвещения дан в конце «Построения»; феноменальны образцы биографическо-герменевтического жанра Дильтея: жизнеописания Шлейермахера («Жизнь Шлейермахера», 1870) и Гегеля («История молодого Гегеля», 1905); на русском языке издан том работ о культуре раннего Нового времени⁸¹. Но, возможно, наиболее существенной проверкой метода был для Дильтея опыт толкования «объективаций жизни» в работе 1905 г.

«Переживание и поэзия»: в поэзии (в данном случае Лессинга, Гёте, Новалиса и Гёльдерлина), по Дильтею, достигается максимальная свобода от «категорий» и в то же время предельная общезначимость энергии личного переживания благодаря найденной форме⁸².

Ф. Ницше (1844–1900), пройдя школу Шопенгауэра, довольно радикально меняет ценностную окраску его учения. Для Ницше мир и культура могут быть оправданы только как эстетический феномен. Поэтому смысл культуры не в освобождении от воли и страдания, а в усилении творческой воли, которая в предельных своих проявлениях оказывается «волей к власти». В своей ранней работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) в контексте толкова-

⁸¹ Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. М., 2000.

⁸² Интересна, но менее показательна в этом отношении эстетика раннего и среднего Дильтея, представленная в т. 4 издаваемого собрания. См.: Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. М., 2001.

ния античной культуры Ницше вычленяет две культурных стихии – «дионисийскую» (принцип жизни, порыва, экстаза, слияния с бытием) и «аполлоновскую» (принцип гармонии, порядка, индивидуализма, разума, созерцания). Дальние родственники просвещенческих категорий «возвышенного» и «прекрасного», эти концепты описывают два взаимодополняющих аспекта мироустройства. В мире Аполлона царит сновиденческая культура наслаждения строем космоса, иллюзия гармонии части и целого. В мире Диониса – культура опьянения свободой, разрушением оков, радость борьбы и страдания. Живая, здоровая культура соединяет эти принципы: такой синтез осуществила классическая греческая трагедия. Больная, надломленная культура избирает один из принципов. Так, деятельность Сократа с его аполлоновской проповедью единства разума и добродетели обозначила слом и болезнь греческой культуры.

Выявление здорового и больного в культуре (прежде всего в современной) становится главной темой культурфилософии Ницше. Свой метод он называет генеалогией. Задача генеалогии – расшифровка культуры как набора симптомов, свидетельствующих о том или ином состоянии ее жизненной энергии. Современной культуре, отравленной моралью, религией и безволием, Ницше выносит недвусмысленный приговор. Он систематически развенчивает ее базовые ценности: гуманизм, рационализм, исторический прогресс, религию. Наука, с его точки зрения, небескорыстная фик-

ция; трусливому гуманистическому оптимизму он противопоставляет свой героический пессимизм; временную динамику предлагает понимать не как историю, а как «вечное возвращение», которое не предполагает отдаленных сверхцелей и лишь предлагает человеку новые правила игры.

Критика культуры стала основной темой позднего Ницше. Он призывает к «переоценке всех ценностей» и реабилитации жизни как самодостаточной ценности. До сих пор, утверждает он, европейская культура была триумфальным шествием нигилизма, отрицанием жизненной реальности и заменой ее рационалистическими и христианскими потусторонними идеалами. Человек будущего – «сверхчеловек» – вернет себе волю к жизни и любовь к бесконечной игре своими возможностями. Этому ничто не может помешать, поскольку в мире, в котором «Бог умер», нет высших инстанций, привилегированных точек зрения. Мир есть только совокупность равноценных перспектив, предполагающих бесконечные толкования, а любая вещь – это лишь перспектива, оформленная как вещь и свернутая в ней. В этом смысле мир всегда есть порождение культуры и тождествен ей. Перспектива порождается волевой устремленностью субъекта на поле захвата (в прямом и переносном смысле), она постоянно меняется, и степень присутствия в ней волевого субъекта колеблется от максимума (в витальных культурах) до минимума (в современности). «Перспективизм» становится для Ницше главным методическим приемом для демонтажа ста-

рого универсалистского мировоззрения. Ницше был доволен, когда Брандес назвал его учение «радикальным аристократизмом». В этом же духе высказался Т. Манн, назвав «историю творчества Ницше историей возникновения и упадка одной мысли», мысли о культуре, добавив, что культура – это «все то, что есть в жизни аристократического»⁸³.

Действительно, перед нами необычная попытка восстановить аристократическую аксиологию в самых жестких ее версиях (вряд ли в такой форме имевших историческое воплощение) и противопоставить культ формы, свободно порожденный волей, «плебейскому» культу содержания, пользы и цивилизации. В то же время предикат «аристократизма» плохо сочетается с рядом ницшеанских установок. Может быть, дело в том, что Ницше, принимая ценность свободного живого духа, стоящего над любыми идеями, не принимал то, что делает дух духом, а не душой или жизнью, – не принимал императив служения высшему. В таком случае критика культуры логично обращается в воспевание пустоты и лжи как сотрудинок и защитников жизни. Жизнетворные силы приписываются именно любви к иллюзии.

Критика Ницше отчасти попадает в цель, лишь если иметь в виду под культурным канонем Европы Просвещение и его позитивистский извод (что, конечно, не так). Парадоксальным образом его дискурс иногда бывает близок просвещен-

⁸³ Манн Т. *Философия Ницше в свете нашего опыта* // Манн Т. *Собр. соч.*: в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 359.

ческому скептицизму и гуманизму. Довольно много переключек у Ницше с греческой софистикой, с романтизмом. Задаваясь вопросом, что, собственно, нового привносит в эту традицию Ницше, мы обнаруживаем не столько доктрину, сколько пафос освобождения от тирании «культурного наследия». Культуркритика Ницше была реакцией на то, что мещанско-позитивистская цивилизация «приватизировала» религию, мораль, истину, превратив их в посюсторонние ценности. Как чуткий медиум, улавливающий и конденсирующий атмосферу идей, Ницше понимает, что пришло время протеста, и он начинает восстание, не жалея в борьбе даже тех, кто мог бы быть его союзником. Радикализм ницшеанской критики и объясняет его чрезвычайную влиятельность, не ослабевшую и сегодня.

Течением, связавшим своей историей культурологическую мысль XIX и XX вв., стало *неокантианство* (табл. 10).

Таблица 10

Неокантианство

Баденская (фрайбургская) школа

Виндельбанд (1848–1915)	1878–1880 — История новой философии 1883 — Прелюдии: (речи и статьи) 1894 — История и естествознание 1904 — О свободе воли
----------------------------	---

Риккерт (1863–1936)	1892 — Границы естественно-научного образования понятий 1899 — Науки о природе и науки о культуре
---------------------	--

Марбургская школа

Коген (1842–1918)	1871 — Кантовская теория опыта 1877 — Кантовское обоснование этики 1889 — Кантовское обоснование эстетики
-------------------	---

Наторп (1854–1924)	1903 — Учение Платона об идеях. Введение в идеализм 1912 — Кант и марбургская школа
--------------------	--

Кассирер (1874–1945)	1923–1929 — Философия символических форм 1944 — Очерки о человеке
----------------------	--

Если кантианство первой волны в своей культурфилософии использовало в основном идеи «Критики способности суждения», то неокантианство опирается на весь ресурс наследия великого мыслителя. Довольно быстро течение разделяется на две школы: марбургскую (Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер) и баденскую (фрайбургскую) (В. Виндельбанд, Г. Риккерт). Марбургская школа пыталась развить трансцендентальный метод Канта и расширить его применение от естествознания и математики до всех областей культуры. (На основе синтеза неокантианских методологий Кассирер создаст философию символических форм, о которой речь пойдет позже.) Баденская школа, опираясь на практическую философию Канта, стремилась построить методологию «наук о духе», специфика которых виделась в ориентации на мир

ценностей и описание индивидуальной предметности без генерализирующих приемов (идиографический метод; основные термины неокантианства см. в табл. 11).

Виндельбанд, противопоставляя номотетическим (т. е. законополагающим) естественным наукам идиографические, утверждает, что человеческий интерес и любая оценка всегда относятся к «единичному и однократному». Подведение под общие законы ведет к утрате оснований единичного явления. Поэтому идиография сохраняет единичное, но придает ему общезначимость, соотнося с ценностями. Философия, утверждает Виндельбанд, не должна ни описывать, ни объяснять оценки. Этим занимаются психология и история культуры. Предмет философии – «правила оценки», задаваемые природой той или иной ценности и сущностью нормативного сознания. Критицизм, подчеркивает Виндельбанд, возникший сначала из проблемы науки, невольно получил более широкое значение философии культуры, даже стал философией культуры по преимуществу. Осознав законы творческого синтеза в акте оценки, «культура познала самое себя, ибо в глубочайшем существе своем она и есть не что иное, как этот творческий синтез».

Следуя за Виндельбандом, *Риккерт* полагает целью истории как науки изображение при помощи «индивидуализирующего» метода неповторимых, но значимых событий, а целью естествознания – конституирование общих принципов бытия. Признавая равноправие естествознания с его генера-

лизацией и истории с ее индивидуализацией, он все же склоняется к тому, что история имеет дело с самой действительностью, хотя и познает ее лишь в одном аспекте. Естествознание имеет дело с природными объектами, препарируя их при помощи абстракций. История же работает с культурными объектами, которые в силу их индивидуальности более адекватны ее методу. Выделить культурное из природного можно при помощи понятия «ценность» (*Wert*).

Ценности – это внеэмпирическая область смыслов. Ценность нельзя назвать ни объективной, ни субъективной; она не «существует» в том смысле, в котором существуют вещи в физическом мире, – она «значит». Само действие по отношению к ценности не имеет ничего общего с констатацией факта. Здесь проявляется свободная воля личности: по существу, мы имеем дело с актом творчества, с самополаганием личности как ответственной за смысл. Мировое целое есть сочетание действительности с ценностью, сущего и должного, бессмысленного существования и несуществующего смысла. Здесь нет предмета для специальных наук, и только философия может пытаться разрешить загадку этого сочетания. Культура, по Риккерту, есть «совокупность объектов, связанных с общезначимыми ценностями», из чего следует, что она является непосредственным предметом философии. Философия всегда есть философия культуры.

Термины неокантианства

Рус.	Нем.
Номотетический метод	<i>Nomothetische Forschung</i>
Идиографический метод	<i>Idiographische Forschung</i>
Оценка	<i>Wertung, Bewertung</i>
Ценность	<i>Wert</i>
Отнесение к ценности	<i>Wertbeziehung</i>

Факультативы

Философия архитектуры в Германии на рубеже XVIII–XIX вв.

От неокантианства к Зиммелю (Из лекционного курса)

Философия архитектуры в Германии на рубеже XVIII–XIX вв.

Судьба архитектурной рефлексии тесно связана с дискурсом о пространстве, который приобрел особую интенсивность вместе с рождением Нового времени, его науки, искусства и философии. Декартов концепт двух субстанций – протяженности (*res extensa*) и мышления (*res cogitans*) – надолго стал парадигмой постановки проблемы и одного из ключевых ее решений. Вместо античного (да и средневекового) космоса с его живой и разнородной топикой в культуру

приходит бесконечное, изотропное, гомогенное пространство природы, мыслимой в пределе как совершенный механизм. В столкновениях ученых умов высвечиваются два образа экстенсии: а) безлично-объективная нейтральная среда (Ньютон и большинство физиков) и б) измерение, воображаемое субъектом для организации опыта (Гоббс, Локк и такие его наследники-эмпирики, как Юм). Наиболее ярко эти образы проявились в коллизии Ньютона – Лейбница. С одной стороны – абсолютное пространство Ньютона, безразличное к своему корпоральному содержанию и ничего, кроме системы отсчета, ему не дающее. (Но – не стоит забывать – насыщенное религиозной семантикой: для ньютоновского Бога пространство является *сенсориумом*, чувствилищем всех вещей.) С другой стороны – пространство Лейбница, которое (как и время) является лишь «хорошо обоснованным феноменом», моментом в развитии монады, которая порождает свой собственный мир. Лейбниц синтезирует эмпирико-психологическую трактовку пространства и теологический объективизм Ньютона. В его изошренной философии пространства (если отважиться на рискованные аналогии – теории с барочными эстетическими коннотациями) экстенсия не является удобной фикцией, как у эмпириков: она понимается как обязательная ступень развития субстанции-монады. Но она и не является внеположенной для мира сценой событий, как у последователей Ньютона. В случае Лейбница радикальная грань между *res extensa* и *res cogitans* оказывается отно-

сительной. Проблема, впрочем, заключалась в том, что такая концепция требовала принятия монадологии Лейбница, со всеми ее идейными последствиями. Для просвещенческой культуры XVIII в. это было уже невозможной жертвой.

Особую ветвь пространственного дискурса дает эстетическая мысль немецкого Просвещения. С выходом в свет труда Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается длинная цепь немецких попыток увидеть в пространственных искусствах воплощенную программу мировой истории. Нетрудно увидеть у Винкельмана латентную полемику с устоявшимися системами эстетических ценностей. Сама античность для Винкельмана становится каноном, задающим ритм и смысл истории; и хотя наглядным воплощением античного принципа у него является скульптура, очевидно, что Винкельман мыслит архитектуру, скульптуру и градостроительство как целостный ансамбль.

Антитезисом идеям Винкельмана стало учение Лессинга, доказавшее «от противного» актуальность разворачивающейся темы. Лессинг пытается ограничить власть античного канона, для чего создает свою теорию различения пространственных и временных искусств. В «Лаокооне» (1766) он проводит границу между литературой и зрительными искусствами, показывая, что мир пластической красоты не в состоянии выразить подвижную реальность мира человеческой воли, действия, истории. Это может сделать «поэ-

зия» (т. е. совокупность вербальных искусств), которая в состоянии передать временную последовательность, имеет возможность разбивать свое повествование на части и фрагменты и не прикована так прочно к «идеалу красоты». Лес-синг жестко противопоставляет пластике актуальные, несущие историческую миссию принципы вербальности (*поэзия*, т. е. на современном языке – литература) и перформативности (*театр*).

Гердер стоял у истоков литературно-эстетического движения «Буря и натиск». У штюрмеров появляется новый идейный синдром, который не раз проявит себя в истории: индивидуалистическая критика цивилизации, культ непосредственности, самовыражения и соединение всего этого с преклонением перед стихией народного, фольклорного, традиционного. Именно в этом контексте появляется интерес к национальной архитектуре и ее миссии, что со временем приводит к монументальным идеологическим программам Шинкеля и Кленце. Показательно, что и будущий космополит Гёте в годы штюрмерской молодости был адептом национальной самобытности. В народной поэзии и готической архитектуре («О немецком зодчестве», 1772) он видел противовес оцепеневшей нормативности современной культуры и власти. Преодолев штюрмерство, Гёте приступает к выработке новой системы ценностей. В работе «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) он различает три главных типа творчества, которые относятся друг к другу как

два полюса к середине. «Простое подражание природе» воспроизводит явления в меру своего мастерства, не чувствуя духа целого; «манера» выражает особенность художественной индивидуальности автора, жертвуя конкретными деталями и подчиняя их общему замыслу; «стиль» проникает в самую сущность вещей, не выходя за пределы «видимых и осязаемых образов». «Стиль» оказывается таким соединением противоположностей, которое возводит их на более высокий уровень, где объективное и субъективное примиряются.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.