

A painting featuring a winged figure, possibly a Pegasus or a similar mythical creature, riding a horse. The figure is depicted in a dynamic, rearing pose. The background is a vibrant, textured wash of blue and green, suggesting a sky or a natural setting. The foreground shows a dark, rocky outcrop with rich, earthy tones of red, orange, and purple. The overall style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a rich color palette.

Елена РОВЕНКО

ВРЕМЯ

В ФИЛОСОФСКОМ
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ

Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон

Елена Ровенко

**Время в философском и
художественном мышлении.**

**Анри Бергсон, Клод
Дебюсси, Одилон Редон**

«Прогресс-Традиция»

2015

УДК 87.818
ББК 18

Ровенко Е. В.

Время в философском и художественном мышлении. Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон / Е. В. Ровенко — «Прогресс-Традиция», 2015

ISBN 978-5-89826-467-3

В книге исследуются рецепция и интерпретация базовых онтологических категорий – времени, пространства, материи – во французской философии и искусстве (музыка и живопись) рубежа XIX–XX веков. Выявляется соответствие двух картин мира, создаваемых каждой из этих областей человеческого духа. В орбиту изучения попадают наиболее примечательные фигуры, новации которых отражают кардинальный поворот в философском и художественном мышлении, прежде всего – с точки зрения трактовки важнейшей для миропонимания рубежа столетий категории времени. Философия Анри Бергсона, музыка Клода Дебюсси, фантазии Одилона Редона вступают на страницах книги в диалог, окрашенный в онтологические тона.

УДК 87.818

ББК 18

ISBN 978-5-89826-467-3

© Ровенко Е. В., 2015
© Прогресс-Традиция, 2015

Содержание

Предисловие	6
Часть первая: Du côté de chez Bergson	8
Глава I. «Прикасаюсь к прошлому...»,	9
Глава II. Интуитивный метод Бергсона: ретроспектива и перспектива актуализации,	55
§ 1. Бергсоновский интуитивный метод и «науки о духе»	55
§ 2. Критика и апология интуитивного метода	65
Конец ознакомительного фрагмента.	69

Елена Ровенко
Время в философском и художественном
мышлении. Анри Бергсон,
Клод Дебюсси, Одилон Редон

© Е. В. Ровенко, автор, 2015

© И. С. Крушинский, оформление, 2016

© Прогресс-Традиция, 2016

Предисловие

Французская культура рубежа XIX–XX веков всегда была предметом пристального внимания и изучения в России. В книге, которую читатель держит в руках, искусство названного периода рассматривается в философском ракурсе (в аспектах онтологическом и гносеологическом). По мнению автора, становление мирового духа в принципе не может быть завершено, вопреки Гегелю. И культура – высшая сфера актуализации духа – представляет собой постоянно становящееся прошлое, никогда не обретающее абсолютной завершенности и не исчерпывающее свой смысловой потенциал, обогащающееся смыслами в настоящем и интенционально направленное в будущее. Автор, вслед за представителями школы Анналов, Шарлем Пеги, Филиппом Арьесом, стремится показать, что это становление, будучи подлинной историей бытия мирового духа, имеет эстетическую сущность.

В пределах предложенного понимания феномена истории искусство предстает индикатором мировоззренческих изменений и даже *смены гносеологического вектора* в общении с миром. *Онтологическая структура художественных миров*, созданных ярчайшими представителями той или иной эпохи, может многое сказать о понимании в этот период сущностных категорий времени, пространства, материи. Может сказать не менее ясно и впечатляюще, чем философия или, скажем, точные науки. Более того: на протяжении одной эпохи прослеживаются определенные *соответствия* (пользуясь бодлеровской трактовкой слова *les correspondances*) между интерпретацией сущностных категорий времени, пространства, материи в произведениях искусства – и интерпретацией этих же категорий в философских концепциях.

В настоящей книге выявляется специфика таких соответствий в эпоху рубежа XIX–XX столетий. Предметом изучения и материалом служат концепция Анри Бергсона и художественные миры Клода Дебюсси и Одилона Редона, людей, несомненно, примечательных, предложивших каждый в своей области новаторские решения. Очевидно, что подобного рода исследования искусства и философии, точек их соприкосновения обладают междисциплинарным характером и требуют специфического ракурса рассмотрения и особой методологии. Стоит напомнить, что сам Бергсон считал философию родом, видами которого являются разные искусства; поэтому ни онтологического, ни гносеологического диссонанса тут не должно возникнуть. Что касается методологического диссонанса, то во избежание его была предпринята попытка развить методологию самого Бергсона, предложить новые инструменты исследования, в частности, ввести в искусствоведческий обиход бергсоновские *качественные категории* *la durée* и *élan vital* и даже присвоить им особый статус *образов-понятий* (это соединение двух слов, по мнению автора, вполне может быть использовано как рабочий термин).

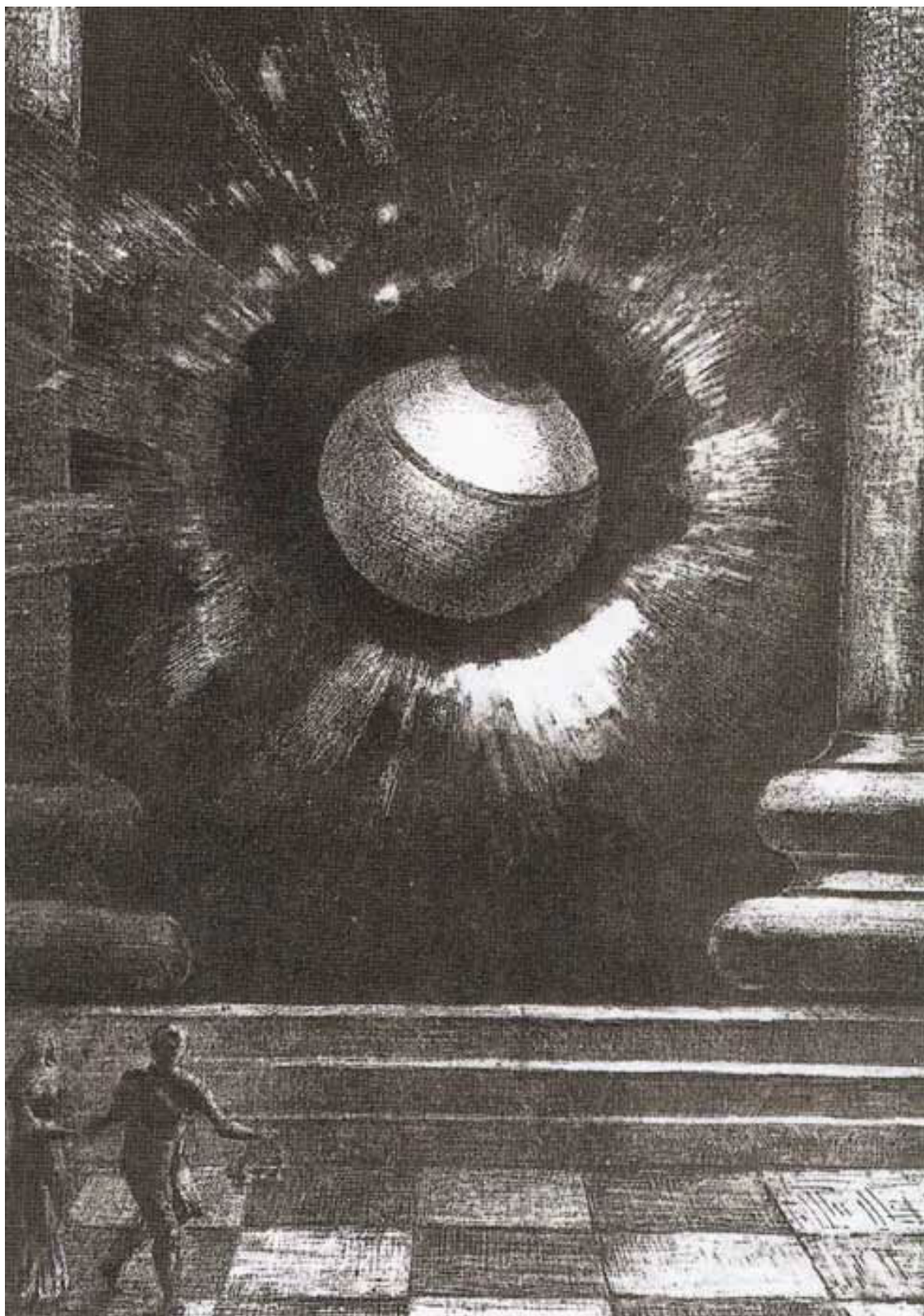
Причем акцент был поставлен во всех трех случаях, даже в случае с изобразительным искусством, на новаторском понимании категории времени. Не только потому, что именно в интерпретации этой категории на рубеже XIX–XX веков произошел впечатляющий скачок, но и потому, что именно эта категория неразрывно связана с феноменом жизни как таковой и с эволюцией, в том числе с историческим развитием.

Таким образом, устанавливаются переключки, в духе бодлеровских соответствий, между бергсоновской концепцией мироздания и особенностями художественных миров Дебюсси и Редона. Причем, когда речь идет об искусстве, изучаются особенности воплощения категории времени на всех уровнях бытия художественного организма, начиная от мельчайших единиц материала – и до становления формы целого. Также в орбиту рассмотрения включаются характерные черты творческого процесса и имплицитной эстетики названных мастеров.

Автор почитает своим долгом выразить самую искреннюю благодарность всем, кто помогал в работе над книгой. Прежде всего Константину Владимировичу Зенкину, в прошлом

моему научному руководителю, доктору искусствоведения, профессору МГК им. П. И. Чайковского, за ценные советы и профессиональную поддержку. От души хочу поблагодарить рецензентов, потративших часы своего драгоценного времени на чтение рукописи: доктора философских наук Ирину Игоревну Блауберг, ведущего отечественного специалиста в области изучения философии Бергсона, и доктора искусствоведения Владимира Петровича Чинаева, тонкого ценителя французской культуры и поклонника творчества Редона, за рекомендации по усовершенствованию текста. Также автор выражает особую признательность Ярославу Игоревичу Станишевскому за помощь в подготовке технической части издания (нотный набор, работа с иллюстрациями и рисунками).

Часть первая: Du côté de chez Bergson



Глава I. «Прикасясь к прошлому...»,

в которой говорится о том, почему дух и культура как феномены до сих пор являются актуальными для человечества смыслами; почему возвращение на столетие назад позволяет это понять; почему эволюция духа и культуры творит Историю, раскрываясь прежде всего в эстетической сфере; почему сущностные черты мышления эпохи находят воплощения в разных историко-культурных реалиях; наконец, здесь происходит знакомство с героями дальнейшего повествования, а автор пытается пригласить читателя к сопереживанию и тем самым оправдывается за написанное.

...Не заменяешь своим искусством прошлое, а только прибавляешь к нему новое звено¹.

Поль Сезанн

Прикасясь к прошлому, всегда испытываешь своего рода трепет: потому что, волей-неволей, чувствуешь соприсутствие прошлого с нашим нынешним существованием, будто прошлое здесь, глядит через плечо. Прикасясь к прошлому культуры, испытываешь *священный* трепет, потому что чувствуешь присутствие духа.

Эти слова, «дух» и «культура», тесно связаны, и оба «имеют свою историю», как сказал бы Анри Бергсон – один из героев предлагаемой работы. Любопытствующим можно освоить целую библиотеку по вопросам этимологии, рецепции, интерпретации названных понятий и игры с ними – игры лингвистической, эстетической, философской; иронической и трагической; высокомерной и заинтересованно-серьезной. Но сейчас речь не об этом. В истории осмысления феноменов духа и культуры были этапы, на которых им отказывали в онтологической подлинности, объявляя чрезмерно иррациональными фантомами или, напротив, утонченными изысками интеллекта. Особенно это относится к духу. Тогда дух и культура переходили из разряда явлений в разряд умозрительных категорий, понятий, за которыми не стоит ничего, кроме удобной для разума абстракции или, наоборот, кроме измышления услужливой фантазии. На мой взгляд, и то, и другое мнение закономерно и даже онтологически достоверно, но не в том смысле, что скрывающееся за словами «дух» и «культура» отличается эфемерностью, а в том смысле, что дух и культура – не однозначно феномены и не однозначно понятия, а нечто *большее*. Но, поскольку нет никакой возможности так далеко уходить в сторону и давать сводку по вопросам интерпретации «духа» и «культуры», постольку главное – чтобы «нечто большее» в контексте именно этой книги имело весьма определенное смысловое поле, иначе мы с читателем не сможем понять друг друга.

Договоримся, что среди иноязычных синонимов слова «дух» наиболее точно отвечает замыслу этой книги германское слово «Geist», поскольку в его основе – «индоевропейский корень „ghei“ со значением „движущая сила“, „брожение“, „кипение“»². Иными словами, для понимания дальнейших проблем, затронутых в данной работе, важно подчеркнуть *интенциональность* «духа», которая кроется именно в слове «Geist» (в отличие от смыслового поля

¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под общ. ред. А. А. Губера и др.: в 7 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. Кн. 1: Искусство конца XIX-начала XX века. С. 151. Письмо Роже Марксу из Экса, 23 января 1905 года.

² См.: Доброхотов А. Л. Дух / А. Л. Доброхотов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 707.

греческого слова «πνεῦμα» или латинских «spiritus» и «mens»). Отсюда вовсе не следует, что в соответствующее слово вкладывается весь комплекс смыслов, который был столь естествен для немецкого Просвещения: меня интересует именно (хотя и не исключительно) это указание на интенциональность как имманентное качество духа. Сейчас я говорю *не о толковании* «духа», а о тех смысловых *нюансах*, которые должны быть высвечены, хотя, несомненно, открытия Фихте, Гегеля и Шеллинга в сущностном понимании «духа» тут приходится как нельзя кстати. Мне не хотелось бы, чтобы читатель почувствовал скрытое противоречие между французской культурой как предметом исследования в этой книге – и немецко-центристским ориентиром для одной из ключевых философских и культурологических категорий. Дело в том, что, как мне кажется, в наше время плюрализма ориентиров (этических, эстетических...) мы, хорошо это или нет, имеем богатый аксиологический выбор: какой идеал воскрешать и в каком искать утешения. Поэтому, в исторической ретроспективе, уже не кажется кощунственным апеллировать к тем или иным смыслам по собственному вкусу и разумению, – лишь бы эти вкус и разумение вели к определенной *цели*. Как увидит читатель очень скоро, такая цель у автора существует, и она вполне ясна. Да и, в конце концов, повторюсь, для меня более всего важны те значения, которые несет *имя* «духа», и это имя именно в германском варианте («Geist») отвечает моим устремлениям. А все то, что стоит *за* этим именем и отчасти *содержится как тенденция* в нем, – все это «вычитывается» каждой эпохой на свой лад, и в наше время, думается, вовсе не обязательно идти вслед за Гегелем (или Шеллингом) только потому, что мы осмелились воспользоваться тем же *именем*, что и когда-то они. Но это не дает никакого основания игнорировать смыслы, которые издавна вкладывались в слово «Geist», как и смыслы, присущие слову «Spiritus» и производным от него или слову «mens», коль скоро все эти имена относятся к одной сущности-феномену-понятию.

Что касается культуры, то мне еще меньше хотелось бы давать определения этому феномену: тут как раз тот случай, когда ясно понимаешь всю правоту Анри Бергсона и Уильяма Джеймса, говоривших об узости любых дефиниций. Нет никакой нужды приводить сто раз переписанные фразы о «сумме материальных и духовных форм организации человеческой деятельности» и т. п. Но нельзя и допускать расплывчатое «околопредметное» толкование: каждый конкретный случай, когда произносится слово «культура», требует контекстуальной интерпретации данного феномена и разнообразных коннотаций. Так вот, в контексте настоящего исследования культуру целесообразно понимать как совокупность исторических проявлений *человеческого* духа в их смене, развитии и притом в единстве. Или несколько иначе: культура – сущностная интенция духа времени, взятого в человеческом аспекте. Подчеркну, что это не определение, а исключительно попытка очертить тот круг значений рассматриваемого слова, который актуален для автора этой работы – ведь нет ничего хуже, чем дезориентировать читателя.

В принципе, можно принять определение В. В. Бычкова: «Под *Культурой* (с прописной буквы) имеются в виду исторические этапы развития духовно-практической деятельности человека (включая ее результаты), в том числе и художественно-эстетической, восходящие к культурам Древнего Востока, Древней Греции, античного Рима, которые формировались и развивались в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания, ориентированного на веру в объективное бытие *высшей духовной реальности* (богов, духов, Первоединого, Абсолюта, Бога и т. п. – некоего *Великого Другого*, используя современную лексику), оказывающей воздействие на возникновение, развитие, существование жизни, в том числе и прежде всего – человеческой»³. Или еще лаконичнее (это уже не определение, а *просто* характеристика – но весьма неоднозначная в своей простоте): «*Культура* (с большой буквы) – это реальность в квадрате, концентрированная Реальность. Более реальная, чем обыденная реальность (или

³ Бычков В. В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Гардарики, 2006. С. 319–320.

действительность)»⁴. Мне кажется, к приведенной фразе есть что добавить. А именно: Культура – это *одновременно* и трансцендирование *сущностных* смыслов реальности (в единстве материального и духовного), и создание особой, новой реальности посредством *преобразования* этих смыслов в акте указанного трансцендирования.

Главное для меня – *взаимосвязь* духа и культуры, их взаимообусловленность и взаимозависимость. Дух не может воплотиться в иной форме, чем культура, а без духа, в свою очередь, не бывает подлинной культуры. Есть, конечно, понятие «материальной культуры», но оно мало привлекает меня; точнее, я мало верю в возможность существования культуры, не содержащей хотя бы частицу духа. Но в данном случае она уже не будет только материальной: материальная составляющая оказывается лишь поводом для проявления духа в мире.

В оппозиции «духовная культура» – «материальная культура» слова «дух» и «материя» со всей очевидностью выступают как противоположности, а не как две стороны единого континуума реальности. Ведь иначе можно было бы сказать, что «материальная культура» – это отправная точка культуры духовной, а последняя – высшая ступень, которой может достичь культура материальная. Но, как показала история, материальная культура зачастую бездуховна, а настоящая духовная культура далеко не всегда вырастает из культуры материальной, более того: уровень развития последней в определенных случаях обратно пропорционален уровню духовности человеческого общества. Как говорил И. Стравинский, «художники-витражисты Шартрского собора располагали немногими красками, у сегодняшних же витражистов их сотни, но нет современного Шартра»⁵.

В противоположность означенной интерпретации материальной культуры, то, к чему обычно применяют этот термин, на мой взгляд, – это скорее цивилизация, плод развития рациональных способностей человека, результат его стремления практически овладеть реальностью, совершать над ней какие-то действия (то, что было не слишком по вкусу Бергсону, и то, с чем приходится мириться: таковы условия жизни, таковы условия игры). Тут, конечно, можно вспомнить о шпенглеровской диалектике культуры и цивилизации; об убежденности ученого в том, что цивилизация является фатальной и неизбежной развязкой в драме жизни культуры; о бездуховности, искусственности, техницизме как признаках любой цивилизации. Если культура (бытие которой Шпенглер сравнивает с бытием и становлением живого организма⁶) проходит разные этапы развития, расцвета, актуализации творческого потенциала, – то цивилизация выступает необходимым предсмертным этапом угасания духа (и при этом стократного умножения всего, что лишено духа).

Позволю себе не пересказывать Шпенглера, а привести довольно развернутую, но исчерпывающую цитату. «Что такое цивилизация, понятая как органически-логическое следствие, как завершение и исход культуры? Ибо у каждой культуры есть своя собственная цивилизация. <...> эти оба слова <...> понимаются здесь <...> как выражение строгой и необходимой органической последовательности. Цивилизация – неизбежная судьба культуры. Здесь достигнут тот самый пик, с высоты которого становится возможным решение последних и труднейших

⁴ Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Строматы XX века. Непарадигматический гиперпроект Виктора Быčkoвa. Суперроман с XX веком / Виктор Васильевич Бычков. Кн. 2. М.: Культурная революция, 2008. С. 198–199.

⁵ См.: Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды / Михаил Семенович Друскин. Л.: Советский композитор, 1979. С. 207.

⁶ Напомню один из блистательных фрагментов шпенглеровской книги: «Культуры суть организмы. <...> Огромная история китайской или античной культуры представляет собой морфологически точное подобие микроистории отдельного человека, какого-нибудь животного, дерева или цветка. <...> Если есть желание узнать повсеместно повторяющуюся внутреннюю форму, то сравнительная морфология растений и животных давно уже подготовила соответствующую методику. В судьбе отдельных, сменяющих друг друга, вырастающих друг возле друга, соприкасающихся, оттесняющих и подавляющих друг друга культур исчерпывается содержание всей человеческой истории» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 1: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер; пер. с нем., вступ. статья и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. С. 262).

вопросов исторической морфологии. Цивилизации суть самые крайние и самые искусственные состояния <...>. Они – завершение; они следуют за становлением как ставшее, за жизнью как смерть, за развитием как оцепенение <...>. Они – конец, без права обжалования, но они в силу внутренней необходимости всегда оказывались реальностью»⁷.

В дальнейшем я попробую показать, что без духа так называемая «материальная культура» утрачивает онтологический статус культуры. В конечном счете действия над реальностью оборачиваются насилием над ней, и человечество давно перешло ту грань, когда необходимость преобразования мира превращается в закономерность его постепенного уничтожения.

Разрушение реальности может быть вполне спонтанным, почти неосознанным. Но оно может быть и намеренным, и, наверное, максимальная степень проявления такой сознательной «воли к разрушению» выражается в *эстетизации последней*. Отсюда – благосклонное и в чем-то шокирующе-гедонистическое отношение к *жестокости*, распространившееся в ту эпоху, которую назвали посткультурой (или просто ПОСТ-, как именует это явление В. Бычков)⁸. Разумеется, когда *жестокость как смысловая константа* не просто внедряется в культуру – концентрированную реальность (по Бычкову), – но и начинает *модифицировать* смысловую структуру и сущность последней, наступает распад, самоуничтожение этой концентрированной реальности. Что, конечно же, ничем не лучше разрушения реальности физической. Даже хуже, поскольку культура сублимирует смыслы реальности и духовной, и физической.

Культура, конечно, угасала постепенно, хотя лично для меня ее полная смерть невозможна. «Бог умер», – к иному выводу и не мог прийти зачастую максималистски настроенный Ницше; потом стали говорить, что умер человек – как создатель, наделенный индивидуальной волей к творчеству («смерть автора» Р. Барта). И были, разумеется, те, кто мечтал выбить эпитафию на надгробии духа (Geist), а понимается ли он в гегелевском, в романтически-идеалистическом или ином ключе – это уже другое дело.

Да, мировой дух пытались похоронить не единожды. Первую попытку, сам того не осознавая, предпринял Гегель собственной персоной: ведь он полагал, что история мирового духа нашла свое завершение в создании Прусской буржуазной монархии⁹.

Конечно, понятие мирового духа, в силу своей популярности, вроде бы не нуждается в комментариях. Но, в силу той же популярности, сущность этого понятия оказалась скрыта под слоем всяческих вольных и невольных интерпретаций. На мой взгляд, доступный и в то же время не слишком искажающий мысль философа комментарий на слово «Geist» предложил Питер Сингер: «В немецком языке это слово достаточно распространено, но употребляется в двух разных, хотя и родственных, смыслах. Этим словом обычно обозначают сознание, дух, как противоположность телу (английское mind). Например, Geisteskrankheit – „душевная болезнь“, „болезнь ума“. Но Geist переводится и как дух, душа (английское spirit). Поэтому „дух вре-

⁷ Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С. 163–164.

⁸ См., например: Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Кн. 2. С. 93, 199, 200, 201–204, 209. А также: Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Строматы XX века. Непарагматический гиперпроект Виктора Быčkova. Суперроман с XX веком / Виктор Васильевич Бычков. Кн. 1. М.: Культурная революция, 2008. С. 432, 435. Естественно, соединение культа эстетизма с культом разрушения ярче всего проявилось в той сфере, для которой эстетическое есть имманентное качество, – в сфере искусства. Но искусство, хотя оно и является сущностным экстрактом культуры (как я попытаюсь показать в дальнейшем), есть только ее часть, о чем не следует забывать.

⁹ Об этом пишет в своей книге о Гегеле Арсений Гулыга – пишет весьма красноречиво, поскольку рассчитывает на широкий круг читателей. Однако расчет на подразумеваемую аудиторию в данном случае не выступает препятствием для высказывания тонких суждений. Поэтому, вкупе с довольно поэтичным языком изложения, эти суждения особенно ярко запечатлеваются в памяти, ярче, чем длинные научнообразные построения. «Мировой дух, начавший свой путь в бескрайних просторах Азии, пировавший с греческими богами на Олимпе, водивший в походы римских цезарей, крестоносцев и санкюлотов, ныне обосновался в Берлине: он обрел покой в должности чиновника, одряхлел и мирно дожидается выхода на пенсию. Грандиозный замысел осмыслить всемирно-исторический процесс как единое целое обернулся наивной попыткой оправдать окружающую философа унылую действительность» (Гулыга А. Гегель / Арсений Гулыга; изд. 2-е, перераб. и доп.; сост. примечаний И. С. Андреева. М.: Молодая гвардия, 2008. (Жизнь замечательных людей. Вып. 1293 [1093]). С. 160.) См. также: Сингер П. Гегель. Краткое введение / Петер Сингер; пер. с англ. С. Фрейберг. М.: АСТ: Астрель, 2007. С. 47.

мени“ по-немецки будет звучать как *Zeistgeist*, а третья ипостась христианской Троицы – Дух Святой – как *der Heilige Geist*. <...> Русское слово „дух“ отражает оба смысла, и сознание, как противоположность телу, и нематериальное, духовное, и мыслительную деятельность»¹⁰. Именно дух, а не материя, по Гегелю, обладает «предельной реальностью» (сам философ считал себя «абсолютным идеалистом»)¹¹. Впрочем, Сингер отмечает, что «гегелевское понятие духа остается не вполне определенным», но, построив определенную цепь рассуждений, приходит в итоге к тому, что возможно «интерпретировать гегелевское понятие духа как космическое сознание особого рода: разумеется, это не традиционное понятие Бога как бытия, отделенного от универсума, но, скорее, как чего-то, более близкого тем восточным философским системам, для которых Все есть Одно»¹².

Постепенное угасание творческой энергии мирового духа было принято философом за восхождение к вершине, а окончательное истощение созидających сил – за плату ради достижения последней. Возможно, Гегель просто недооценивал творческую природу сознания, концентрируясь исключительно на социально-общественных формах реализации последнего¹³. Возможно, несмотря на интерес к феномену прекрасного и возведение величественной эстетической системы, философ не считал нужным рассматривать как таковой смысл творчества и его энергию¹⁴.

Но гегелевская нечаянная попытка навеки усыпить мировой дух меркнет в сравнении с совершенно осознанной, до детали продуманной атакой на духовные способности человека, совершенной деятелями, которых теперь привыкли причислять к посткультуре. О ней в свое время много говорили, как и о «постчеловеке», «постмодернизме» и прочих подобных понятиях, общим для которых являлось наличие префикса «пост». Я говорю: «понятия», хотя можно было бы сказать и «феномены»¹⁵. В данном случае, на мой взгляд, это не повлияет

¹⁰ Сингер П. Гегель. Краткое введение. С. 85–86.

¹¹ Сингер П. Гегель. Краткое введение. С. 119.

¹² Сингер П. Гегель. Краткое введение. С. 124.

¹³ Как известно, Гегель пришел к выводу, что в ходе исторического движения искусство в итоге «исчерпывает свое содержание. <...> Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них есть некая тайна, нечто нераскрытое. Искусство уже не содержит больше тайны, перед аналитическим взором исследователя оно как труп в анатомическом театре. Его место давно заняла религия» (Гулыга А. Гегель. С. 171; курсив мой. – Е. Р.). Иначе говоря, Гегель отказывает мировому духу в возможности нового эстетически-художественного воплощения, в возможности приобрести новую художественную форму и содержание. Творческая природа сознания, будучи взята в аспекте искусства (как высшего проявления творчества), оказывается безвозвратно утраченной человечеством. (Дух здесь предстает в *абсолютной* форме существования, которая возможна в трех вариантах: искусство, религия, философия. В *объективной* форме существования мировой дух имманентен определенному народу.) И еще: из текстов Гегеля следует, что теперь (то есть уже во времена философа) «настоятельной потребностью... становится наука об искусстве, искусство приглашает мысленно рассмотреть себя, но только для того, чтобы понять художественное творчество, а не оживить его. ...отдельные виды искусства и дальше будут расти и процветать, но в целом его форма перестала быть высшей потребностью духа» (Там же. С. 166; курсив мой. – Е. Р.).

¹⁴ В «Философии истории» целью поступательного движения мирового духа служит обретение подлинной свободы, в «Феноменологии духа» – достижение абсолютного знания. Последнее представляет собой «знание о мире, каков он есть на самом деле...» (Сингер П. Гегель. Краткое введение. С. 119). Гегель определяет абсолютное знание как самосознание; или иначе: «абсолютное знание обретается тогда, когда дух осознает – то, к знанию о чем он стремится, является им самим» (Там же. С. 121). Здесь и раскрываются творческие возможности мирового духа: мировому духу имманентно творческое начало, однако оно касается не сфер человеческой деятельности, а характеристик человеческого сознания в целом, причем в специфически онтологическом ракурсе. Гегель принимает «концепцию наличного бытия как творения духа», согласно которой в своем стремлении обрести знание о действительности дух конструирует реальность. «На уровне самосознания сознание определило законы науки как законы своего творчества, и, таким образом, впервые предметом изучения духа стал он сам. На этом этапе сознание начинает формировать мир не только интеллектуально, но и практически, воздействуя на материальные объекты и придавая им ту или иную форму в соответствии со своими представлениями о том, какими они должны быть. Тогда самосознание тоже формирует собственный социальный мир, и этот процесс достигает наивысшей точки в открытии высшей силы разума» (Там же. С. 120). Дух, создавая действительность, сперва не осознает собственного творчества, но постепенно приходит к постижению того, что реальность есть его творение. Он понимает, «что за его пределами нет ничего», и может «получать знания о реальности так же прямо и непосредственно, как о себе самом» (Там же. С. 121).

¹⁵ Думаю, читателю не требуется тут слишком пространных разъяснений. Впрочем, возможно, стоит напомнить, что в общем смысле «феномен (греч. φαινόμενον, от φαίνεσθαι – являться, быть видимым, также – казаться) – явление, пред-

на постановку вопроса. Существо его в том, обладает ли «ПОСТ» онтологическим статусом *подлинного существования*. Речь идет, таким образом, об оппозиции истинности / ложности бытия *посткультуры* (ибо смысловое поле, присущее этому слову, вбирает в себя все остальные «пост»).

Попробуем хотя бы подступиться к решению этого вопроса. Итак, я утверждаю, что, будем ли мы считать посткультуру феноменом или концептом, ничего не изменится. Допустим, мы произведем посвящение посткультуры в феномены. Но стоит отдать себе полный отчет в том, что феномен далеко не всегда в истории философии понимался как нечто, обладающее подлинным бытием. Достаточно вспомнить мыслительные конструкции Беркли и Юма или настороженное отношение к феномену Галилея, Ф. Бэкона и позже Хайдеггера, чтобы в этом убедиться. Впрочем, в данном случае, коль скоро, рассматривая проблему посткультуры *в онтологическом аспекте*, я рискую противопоставить феномен понятию, то тут более уместен будет другой пример: давний спор реалистов и номиналистов. Вспоминая их интеллектуальные баталии, нетрудно прийти к выводу, что концепт ничуть не ниже феномена по рангу в онтологической иерархии, и ему тоже *может быть имманентно* подлинное бытие. Концепт обладает не более эфемерным и не более достоверным бытием, чем феномен. То есть: как концепт, так и феномен могут в равной степени претендовать на подлинное бытие, на статус подлинных онтологических сущностей, но у них и абсолютно одинаковые шансы испытать отказ в чаемом статусе. Даже если мы и не признаем посткультуру *истинным* феноменом, то это еще не лишает ее прав на *истинное* бытие.

И все же, как ни определяй сущность *чего-то*, для того, чтобы эта сущность состоялась, *что-то должно* обладать подлинным бытием. Что-то онтологически подлинное – это то, что *есть*. Однако разве не вопрос исключительно веры, чему присваивать это «есть», а чему не присваивать? Мы можем по своему усмотрению верить или не верить в истинность порождений нашего разума или вещей, данных нам в ощущениях. Читатель без труда вспомнит философские концепции, придерживающиеся первого взгляда или второго. Но и приняв такую точку зрения, не уйти от факта сопряженности и бытия концепта, и бытия феномена – с нашим сознанием¹⁶, от факта зависимости этого бытия от состояний сознания, от его наполнения, интенсивности работы и прочее. И иногда «сон разума рождает чудовищ». Разумеется, читатель помнит этот известнейший офорт Франсиско Гойи из цикла «Капричос»¹⁷. Согласно свидетельствам, Гойя оставил к этой работе следующий комментарий: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ, но в союзе с разумом оно – мать искусств и источник творимых ими чудес»¹⁸. Если посткультура *есть* в ипостаси *концепта*, то это и сон разума, и чудовище. Сон разума – потому что она порождена играми человеческого интеллекта, занимающегося самолюбованием и забывшего о своем гносеологическом и творческом предназначении, воплотить которое невозможно без своего рода *духовного бодрствования*.

Что до чудовищ... Ведь все эти слова с приставкой «пост» упрямо показывают: всё ими обозначаемое есть «после» чего-то истинного и духовно значимого, и именно на всеильное «после» падает логический акцент. Такое смещение смыслового ударения на префикс не может не настораживать. Само по себе «после» имеет смысл лишь относительный, контекстуальный;

мет, данный в чувственном созерцании» (Михайлов И. А. Феномен / И. А. Михайлов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 174).

¹⁶ Можно вспомнить мнение Канта, который полагал, что феномен – любой объект, узаконенный нашим трансцендентальным «Я».

¹⁷ Лист № 43 «Сон разума рождает чудовищ» – «El sueño de la razón produce monstruos», 1797; металл, офорт, акватинта, сухая игла. 21,5 X 15 см. Национальная библиотека Испании, Мадрид.

¹⁸ Цит. по: Шикель Р. Мир Гойи. 1746–1828 / Ричард Шикель; пер. с нагл. Г. Бажановой. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. (Библиотека искусства). С. 109.

то есть: *внутри культуры как исторического становления духа* «после» присутствовали всегда в том отношении, что одна культурная парадигма¹⁹ сменяла другую. Но вот в постмодернистских словах префикс приобретает подозрительную самодостаточность – и вместо истинной смысловнесущей части слова оказывается попросту *пустота*²⁰. Поскольку все же она образовалась в результате элиминации подлинного смысла, эта пустота не может считаться *небытием*, но она указывает на него, ибо стремится погрузить в него культуру. Стало быть, посткультуру логично назвать *небытием* (*уже* не бытием). (Разумеется, эти рассуждения не новы и следуют из многих плодотворных идей, высказанных, например, Жаном Бодрийяром, Фредериком Джеймисоном; этот ряд можно продолжить.)

Пусть читатель милостиво простит автору многословие. По моему глубочайшему убеждению, посткультура – это *миф*. Конечно, в определенном смысле слова все смысловые константы культуры (и даже не культуры) и все ее духовные порождения опираются на тот или иной миф: миф язычества, миф христианства, миф научно-технического прогресса... В XX веке к самому мифу как онтологическому феномену и гносеологическому инструменту стали испытывать огромный интерес: о причинах пробудить архаическое сознание писали и пишут много интересных и поучительных текстов²¹. И одной из причин видится прозрение человека, ощутившего «абсурдность так называемого культуротворчества»²². «Созданная им „вторая реальность“ покажется слишком далекой от реальности „истинной“ и будет осмыслена как непреодолимая преграда для познания этой последней»²³, – продолжает С. Батракова, ссылаясь на мнения мыслителей, ощущавших трагизм ситуации: здесь и Х. Ортега-и-Гассет с его «Человеку суждено быть сочинителем»²⁴, и Э. Гуссерль с его «Истинное идеально, а не реально. Оно есть, а не существует»²⁵. Однако абсурдность культуротворчества (вернее, культуротворчество, понятое как абсурд) человек, по моему мнению, заменил от противного – гораздо большим

¹⁹ Под культурной парадигмой в данном случае подразумеваю модель взаимоотношений человека с миром, предполагающую определенную трактовку базовых онтологических категорий (время, пространство, материя) и не менее определенный гносеологический модус (в исконном значении этого слова – «образ действия»), обуславливающий мировоззренческую доминанту и одновременно обусловленный ею.

²⁰ О такой онтологической пустоте пронзительно пишет в своей «Эстетике» В. В. Бычков. См.: *Бычков В. В.* Эстетика. С. 321. В упоминавшемся «Апокалипсисе культуры» (да и в других работах) очень выразительна графическая подача термина ПОСТ-(все буквы строчные, а далее – дефис, обрывающийся «в никуда»).

²¹ Например: *Элиаде М.* Аспекты мифа / Мирча Элиаде; пер. с франц. В. П. Большакова. 5-е изд. М.: Академический проект, 2014. 234, [1] с. (Философские технологии: религиоведение); *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде; пер. с франц. А. А. Васильевой и др.; науч. ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. М.: Ладомир, 2000. 414 с. (Избранные сочинения); *Батракова С. П.* Искусство и миф: Из истории живописи XX века / Светлана Петровна Батракова. М.: Наука, 2002. 213, [2] с. *Галанина Е. В.* Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры / Екатерина Владимировна Галанина. М.: Академия естествознания, 2013. 129 с. *Тычкин П. Б.* Эвристический потенциал мифа в контексте постнеклассического образа науки: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.08 / Тычкин Павел Борисович [Нац. исслед. Том. гос. ун-т]. Томск, 2013. 162 с. *Мелетинский Е. А.* Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. М.: Мир; Академический Проект, 2012. 331 с. (Технология культуры). *Мосионжник А. А.* Технология исторического мифа / Леонид Авраамович Мосионжник. СПб.: Нестор-История, 2012. 414, [1] с. *Ставицкий А. В.* Онтология современного мифа / Андрей Владимирович Ставицкий. Севастополь: Рибэст, 2012. 543 с. *Его же.* Современная мифология: опыт постижения Иного. Севастополь: Рибэст, 2012. 191 с. *Его же.* Современный миф и его основные функции. Севастополь: Рибэст, 2012. 239 с. и другие труды, не говоря уже о почти хрестоматийной работе А. Ф. Лосева (*Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев. М.: Академический Проект, 2008. 303 с. (Философские технологии)). Разумеется, нет необходимости перечислять все работы Ф. Ницше и К. Т. Юнга, где так или иначе затрагивается проблематика, связанная с мифом.

²² *Батракова С. П.* Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме / Светлана Петровна Батракова. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 76.

²³ *Батракова С. П.* Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме / Светлана Петровна Батракова. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 76.

²⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет; пер. с исп.; сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич. М.: Весь Мир, 1997. С. 431.

²⁵ См.: *Ойзерман Т. И.* Феноменологическая концепция философии как высшей духовной культуры / Т. И. Ойзерман // Феноменология искусства. М.: ИФ РАН, 2000. iph.ras.ru/elib/Phenom_iskusstva_1.html.

абсурдом: абсурдом культуроразрушения. И если культура оказалась мифом, причем мифом отвергнутым, то на ее место заступил миф новый: *миф об антикультуре*.

Да, есть культура, и есть антикультура, которую можно охарактеризовать как совокупность целеполаганий, интенций сознания и т. д., направленных на разрушение духовной (да и не только) гармонии в мире (внутри и вне порождающей их личности). Или, если посмотреть с несколько иной, более простой, точки зрения: культура или есть, или ее нет. Но в последнем случае место культуры занимает не-культура. Посткультура – это не-культура²⁶, раз она отмежевывается от культуры – будь она модификацией последней, ей не понадобилось бы особенное *имя*²⁷. И так, «после» культуры может быть всё что угодно, но только не культура. Однако почему же в таком случае культура до сих пор волнует образованного человека? Разве то, что мертво, может *так* волновать? Но и признав правомерность тезиса «культура мертва», придется считаться с упрямым фактом: есть люди, и их немало, для которых сохранение связи с культурой – залог *жизни*, здесь и сейчас. Уже поэтому предложенный тезис не выдерживает *онтологической* критики (а только она и важна).

И все же многие с упоением твердят о конце культуры, и особенно если речь заходит о такой ее сфере (сфере самой творчески энергоемкой, в наивысшей мере раскрывающей творческие возможности человека), как искусство. Нам говорят, что нет никаких перспектив для движения вперед; что, например, содержание великих творений уже миллионы раз повторялось на все лады, в результате чего возникали лишь бледные тени гениальных произведений; что, наконец, все средства выражения того или иного смысла перепробованы. Как *не ново* надеяться критерий *новизны* такой огромной значимостью!

Но, раз уж подобные высказывания об искусстве столь распространены, а эта книга посвящена творчеству тех людей прошлого, для которых критерии новизны и оригинальности были вовсе не главными, – стоит сказать пару слов и на эту тему. Творчество как исторический феномен очень многолико, и его особенности в разные эпохи невозможно мерить по одной и той же мерке. Столь же многолико искусство – одно из проявлений творческой энергии человека. Эрнст Гомбрих в непревзойденной «Истории искусства»²⁸ не раз и не два говорит о том, что новизна не есть подлинный и, во всяком случае, не есть единственный критерий развития искусства и уж тем более ценности последнего. Такое возвеличивание критерия «перемены и новизны» Гомбрих именуется «ложным заключением», неправомерным выводом из истории искусства и видит в погоне за новизной большую опасность, которую я рискну охарактеризовать как опасность лжепонимания культуры. «Просто удивительно, как прочно внедрился в художественный мир тот образ мышления, который Гарольд Розенберг²⁹ назвал „традицией новизны“, – отмечает ученый в завершающей главе своей книги под красноречивым названием „История без конца“. – Стоит усомниться в этой традиции, как прослынешь ограниченным упрямым, отрицающим очевидное. И все же нужно помнить, что *представление о художниках как, авангарде прогресса было чуждо большинству культур*. Человечество обходилось без этой *навязчивой идеи* в течение многих веков во многих частях земного шара. Если бы ремесленника-ковродела попросили придумать невиданный дотоле узор, у него бы это вызвало лишь

²⁶ Бычков приводит любопытные отличия ПОСТ- от Культуры, среди которых: важнейшая роль категории безобразного, без противоположения прекрасному; иллюзорное «бывание» вместо бытия; потребительское отношение к миру вместо бескорыстного постижения; психофизиологическая энергия вместо духовности; цинизм и агностицизм вместо веры в Истину и многое другое. См.: *Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры*. Кн. 2. С. 93, 198–199, 200–204.

²⁷ Это предположение вновь приводит к извечному спору реалистов и номиналистов.

²⁸ К сожалению, научное творчество Эрнста Гомбриха до сих пор не так популярно у нас в стране, как оно того заслуживает. За просветительскую деятельность (и прежде всего за «Историю искусства») Гомбрих был удостоен премии Эразма Роттердамского. Тиражи «Истории искусства» за время ее публикаций превысили 5 миллионов экземпляров.

²⁹ Американский художественный критик, заинтересованный во всех современных ему явлениях, от абстрактного экспрессионизма до поп-арта.

недоумение. Все, к чему он стремился, – сделать красивый ковер. *Нельзя ли и нам извлечь кое-какую пользу из такой позиции?»*³⁰

Разумеется, можно и нужно. Но проблема, и во времена, когда Гомбрих дописывал цитируемую главу³¹, и в нынешние дни, остается достаточно острой. Она заключается в том, что, в отличие от мастера узорчатых ковров, мы *уже* не можем полагать *только* ремесленное совершенство целью искусства и, шире, творчества. Понимание искусства как «технэ» (греч. τέχνη) давно стало достоянием истории. Впрочем, гораздо более животрепещущая проблема состоит в невозможности *уже* и критерий новизны считать *достаточным*, как негласно считали многие мастера ушедшего века. Иногда (но, к сожалению, не зачастую) критерии *истинности* произведения искусства принадлежат онтологической области смыслов, трансцендентных нашей материальной реальности и потому неподвластных не только измерению, но и вразумительному определению. Духовность, идеальность, прекрасное, возвышенное, гармония – все эти категории не поддаются рациональному обоснованию. Впрочем, даже такая категория, как порядок (лат. ordo), воплощающаяся в понятии меры (modus) и конституируемая посредством пропорциональности (proportio), далеко не всегда и не безусловно может быть «поверена алгеброй». Мера ведь бывает как внешней, ярко выраженной в исчислимом соположении компонентов художественного целого, в соответствии одних составляющих другим, – так и имплицитной, имманентной внутренней структуре художественного смысла, структуре, которая не должна подчиняться объяснениям, ибо в противном случае потеряет всю свою первозданную прелесть. Правду сказать, лично мне гораздо больше импонирует эта уловимая и одновременно не уловимая внутренняя «мера в вещах», чем *декларируемая* новизна. В данном случае речь идет именно о бьющей в глаза новизне, о коей грезит не только (а часто и не столько) художник, сколько падкая до сенсаций публика. Нетрудно догадаться, что подобная новизна, особенно когда прошла сопряженная с ее культом эйфория, у многих вызывала отторжение. Для подтверждения этого тезиса не откажу себе в удовольствии привести красноречивый пример: одно из пронзительных стихотворений Георгия Иванова.

Меняется прическа и костюм,
Но остается тем же наше тело,
Надежды, страсти, беспокойный ум,
Чья б воля изменить их ни хотела.
Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один – *неугасимый!* – свет,
Владеют тем же *драгоценным* знаньем.
И *черни*, требующей *новизны*,
Он говорит: «*Нет новизны. Есть мера,*
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!»³²

Кстати, пронзительность приведенных стихов бесконечно далека от яркой экспрессии и неприкрытой обнаженности души поэта; пронзительность тут возникает исподволь, как потаенная интонация стихотворения, и связана она с постепенным усилением смыслового напря-

³⁰ Гомбрих Э. 77 История искусства / Эрнст Гомбрих; пер. с англ. В. А. Крючковой, М. И. Майской. М.: Искусство – XXI век, 2013. С. 617; курсив мой. – Е. Р.

³¹ 80-е годы XX века, точнее, 1989 год.

³² Иванов Г. Собрание сочинений в трех томах: к 100-летию со дня рождения. Т. I. Стихотворения / Георгий Иванов; сост., подготовка текста, вступ. ст. Е. В. Витковского; коммент. Г. И. Мосешвили; ред. В. П. Кочетов. М.: Согласие, 1994. С. 417; курсив мой. – Е. Р.

жения между провозглашаемым *идеалом* («неугасимый свет», «драгоценное знание») и его *непониманием* (а то и предполагаемой профанацией). Такое смысловое напряжение в итоге формулируется в противопоставлении меры и новизны. Но нужно заметить, что, как и пронзительность лирической интонации, так и смысловая новизна вполне может быть скрытой под оболочкой вполне традиционной формы выражения. В таком случае новизна не противопоставляется возвышенному идеалу, а, наоборот, является его онтологическим коррелятом. Однако не о такой новизне идет речь в стихах Иванова, не о такой новизне говорилось выше и в этой книге, – а о самодовлеющей новизне *средств и формы* выражения. И, насколько смысловая новизна может не требовать новизны внешней, настолько же последняя бывает вовсе не обусловлена новизной художественного смысла. Такова, видимо, диалектика, присущая актуализации категории новизны в искусстве.

И все же, наверное, истинный смысл искусства выше всяческих *поддающихся формулировке* критериев, выше человеческих способностей постижения мира вообще. Не потому ли человек стремится к духовному самовыражению, что *в идеале* оно парадоксальным образом превышает любых его творческих возможностей? Фактически, и *совершенство* воплощения некоего замысла, и новизна *форм* этого воплощения (явления, конечно же, не однопорядковые) равно относятся к области способов актуализации высшего духовного смысла, *не являясь им самим как, таковым*.

И все же новизна по-прежнему остается заманчивой, более заманчивой, чем техническая виртуозность, поскольку дает ощущение *видимого развития*. Правда, множество философов, эстетиков, историков культуры не разделяют идеи прогресса в искусстве, имея на то все основания. «В определенные периоды искусство шло по пути выдвижения и решения проблем... Но... в искусстве нет прогресса как такового, поскольку любое продвижение в одном направлении сопровождается потерями в другом»³³, – считает исследователь. Если рассматривать движение в искусстве как ряд технических задач (пусть и обусловленных, например, эволюцией восприятия окружающего мира или мировоззренческими изменениями), – то, действительно, скажем, стремление к декоративности изобразительной плоскости будет противоречить идее иллюзорной трехмерности, а интеллектуальное удовольствие от конструирования серии – психофизиологическому удовольствию от разрешения доминанты в тонику.

В этом смысле Гомбрих абсолютно прав. Но, как мне кажется, неприменимость понятия прогресса к искусству³⁴ связана еще и с тем фактом, что эволюция средств выражения далеко не всегда неразрывно сопряжена с внутренней эволюцией содержания (художественного смысла). Более того: яркая новизна формы отнюдь не обуславливает напрямую *новую конструктивность*, новые *принципы организации* художественного целого. Крайний случай наступает, когда новизна стновится деструктурирующей и откровенно разрушительной (это касается как аспекта содержания, так и аспекта формы). Что это тогда? Инволюция вместо эволюции? Я не говорю сейчас о том, что вельфлиновские идеи во многом верны и что колебание историко-стилевого маятника между доминантами космоса (порядка, гармонии) и хаоса (беспорядка, дисгармонии или *иного* порядка) действительно имеет место. Я говорю о том, что дисгармония, отражающая внутреннее напряжение человеческой экзистенции, сменяется *самодовлеющей* дисгармонией, которая «сама себя продуцирует» ради себя самой и сама собой наслаждается. Онтологическая дисгармония стремится к самопреодолению в самопознании

³³ Гомбрих Э. 77 История искусства. С. 617–618.

³⁴ На других основаниях, в сравнении с рассуждениями Гомбриха, этот тезис, как известно, отстаивал Алоиз Ригль. Впрочем, прогресс можно понимать различно, и есть доля истины и в рассуждениях Макса Дворжака, из трудов которого следует, что история духа осуществляется поступательно, не только в смене стилей и разработке технических средств выразительности, но и в эволюции духовности. См.: Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха / Вячеслав Павлович Шестаков. М.: РГУ, 2006. С. 36, 47–48.

и, таким образом, к *прояснению онтологического смысла и к его кристаллизации* (ярчайший пример в изобразительном искусстве – творчество Ван Гога).

Судя по письмам художника, те свойства его личности, которые привели в итоге к непоправимой трагической развязке, вполне могут быть охарактеризованы в духе кьеркегоровской диалектики экзистенциального отчаяния (отчаяние от стремления обрести себя и отчаяние от противоположного стремления не быть собой). У Ван Гога подобная диалектика давала о себе знать в полной мере. С одной стороны, Ван Гог, лихорадочно меняя профессии, нашел успокоение, пусть относительное и временное, когда осознал свое призвание стать художником. Тем самым, как видно по его многочисленным письмам, отчасти отождествив свое личностное, глубинное «я» – и «я» профессиональное, Винсент частично преодолел кризис поиска себя. С другой стороны, на протяжении всей сознательной жизни Ван Гог, скажем так, был склонен «приносить себя в жертву» и «наказывать» себя. Так, его самоотверженность в период жизни в шахтерском Боринаже переходила все границы разумного; закрадывается мысль о полном отсутствии инстинкта самосохранения. Показателен также финал истории с Кейт Воос, стоивший Винсенту обожженной ладони. Не нужно и напоминать о ситуации с Гогеном и отрезанной мочкой уха. Логично считать самоубийство Ван Гога кульминацией этой «линии самоуничтожения». В этой диалектике именно творчество стало синтезом двух ликов экзистенциального отчаяния. Общеизвестно, что Винсент не щадил себя, работая по двенадцать часов без передышки; в то же время именно творчество доставляло ему истинное отдохновение. Онтологическая дисгармония, пронизывающая «здесь-бытие» (хайдеггеровское *Dasein*) Ван Гога, наиболее ярко давала о себе знать в творческом процессе и в нем же себя преодолевала. Недаром художник наделял цвета не просто символическим значением, а именно онтологическим смыслом, причем этот смысл оказывался поляризован: одним полюсом выступали тона бытия и его полноты, другим – тона уничтожения, гибели. Так, общеизвестно, что синий цвет олицетворял для Ван Гога бесконечность, желтый ощущался им как цвет любви и жизни, созвучие красного и зеленого – как лейтмотивом смерти, и т. д. «...Сине-жёлтый аккорд был для него аккордом счастья, жизни, красно-зелёный – аккордом смерти и дурных страстей, чёрно-красный – тревоги»³⁵.

А эстетствующая дисгармония стремится к *смысловой деконструкции*³⁶ (вспоминая Жака Деррида), которая не синтезирует, а препарировывает любые смыслы (принадлежат ли они бытию как таковому или культуре как его составляющей). Многие не согласятся со мной, если тут привести в качестве иллюстрации арт-деятельность (*творчество?*) Пабло Пикассо. Я ни в коей мере не стараюсь навязать такой взгляд на все сделанное любимым многими зрителями мэтром.

И всё же... попробуем убедить читателя, что такая точка зрения не просто возможна, но и доказательна, а стало быть, возникла не на пустом месте. Аристид Майоль, которого не заподозрить в ревнивой предвзятости, поделился своими впечатлениями от искусства мэтра. «Я был однажды на большой выставке Пикассо. Там были огромные картины с гиппопотамами, здесь зуб, там глаз, что-то чудовищное. Были и красивые картины в углах зала. Но чудовищ-

³⁵ Азизо Д. Ван *Том I* Пер. с франц., предисл., коммент. В. Зайцева, вступ. ст. Н. Семенов. М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2012. (Жизнь замечательных людей, вып. 1346). С. 181.

³⁶ Любопытную трактовку феномену деконструкции дает В. Бычков. По его мнению, деконструкция Деррида – это «метод выискивания в тексте „остаточных“, или „спящих“, смыслов – реликтов забытого словоупотребления; неких лингвосмысловых инвариантов (как бы словесных архетипов пра-смысла) <...>» (Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Книга 1. С. 446). «„Деконструктивизм“ отказывается от центрального (вкладываемого в текст автором) смысла (тона), подвергает его сомнению и прислушивается к многочисленным слабым и затухающим „обертонам“ и „гармоникам“ стремясь усилить и как-то зафиксировать каждый/каждую из них... <...> И современных дерридистов не интересует ныне первый (лежащий на поверхности в их понимании, хотя, может быть, и главный и единственный для автора текста) смысл...» (Там же. С. 446–447). Деконструкции Бычков присваивает статус «*пост-эстетики*» (Там же. С. 447). На тему деконструкции см. также весьма пронизательный анализ: Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века / Виктор Григорьевич Арсланов. М.: Академический Проект, 2003. (Gaudemus). С. 445–462.

ные полотна мешали на них смотреть. Я не мог выдержать больше четверти часа»³⁷. А Сальвадор Дали, явно гордясь таким воздействием работ Пикассо, резюмировал: «Пикассо <...> представляет собой случай более драматичный, нежели Сезанн, – он не строитель и патриарх, он более гениален, разрушитель и анархичен <...>»³⁸. И действительно: стоит вспомнить работы Пикассо (кроме, разумеется, раннего, реалистического периода), чтобы признать: главный метод его – это деформация и деструктуризация не только предметности как таковой, но и композиции и картинного пространства в целом. И только в отдельных, даже исключительных случаях (как в нашумевшей «Гернике») такой метод оказывается оправданным специфическим замыслом работы. Пикассо – явный антисозидатель, и не так уж необоснованно звучит крайний вывод В. Крылова, объявившего деятельность Пикассо «антиискусством»³⁹. Намеренно «забыв» реалистические истоки своего раннего творчества, Пикассо сперва обратился в кубистическую веру. Казалось бы, вот она, новая конструктивность: продолжая идти по дороге, проторенной Сезанном, представители кубизма с удовольствием искали контрапункт жестких опорных линий, твердых, упругих плоскостей, «крепко сидящих» объемов. Но кубизм не так прост, как представляется на первый взгляд. Ради обретения «новой конструктивности» он уничтожает конструктивность естественную, имманентную предмету как системно организованному целому. Эта странная диалектическая ситуация, далеко не всегда увенчивающаяся гармонией кон-и деструктивных сил, судя по всему, вдохновила впоследствии Пикассо на эпатажирующие эксперименты, обогащенные интересом маэстро к сюрреалистическим изыскам, к архаизирующим направлениям и т. д.

Вероятно, есть доля справедливости в том, чтобы, например, считать работы Пикассо по картинам мастеров прошлого⁴⁰ (среди них: «Менины» Веласкеса, «Завтрак на траве» Мане, «Алжирские женщины» Делакруа, «Девушки на берегу Сены» Курбе, «Портрет Мануэля Теотокопулоса, сына художника» Эль Греко) следствием неподвластных рациональному толкованию импульсов, исходящих из подсознания (или от бессознательного), и я, при всем недоверии к психоаналитическим изысканиям, в данном случае признаю их правомерность. Но, что в равной степени вероятно, почти деконструктивистские опыты Пикассо над шедеврами изобразительной культуры были вызваны вполне осознанным желанием, препарировав прежние структурные и смысловые связи, достичь небывалых ранее способов организации произведения и методов создания его смысловой структуры⁴¹. Результат, предьявленный публике Пикассо, с его циничной демонстрацией вывернутых наизнанку глубин личности художника, с его бравадным пренебрежением смысловой аурой оригинала⁴², кажется одновременно и блестящим,

³⁷ Цит. по: Пикассо = Picasso / Сост. И. Пименова. М.: Эксмо, 2007. (Шедевры графики). С. 80.

³⁸ Цит. по: Пикассо = Picasso / Сост. И. Пименова. М.: Эксмо, 2007. (Шедевры графики). С. 124.

³⁹ См.: Крылов В. А. Убить искусство: от Малевича и Пикассо до Глазунова и концептуалистов / Владимир Леонидович Крылов. М.: Астрель-центр, 2005. С. 302, 303, 305, 306.

⁴⁰ См. очень любопытные выводы относительно этих пикассовских «реплик по поводу» в источнике: Даниэль С. М. Пабло Пикассо и Сальвадор Дали в диалоге с искусством прошлого // Даниэль С. М. Статьи разных лет / Сергей Михайлович Даниэль. СПб.: Издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 226–231.

⁴¹ Пикассо недаром говорил: «Я изображаю мир не так, как я его вижу, а как его мыслю» (Цит. по: Пикассо = Picasso. С. 132). К сожалению, нет возможности выяснить, как звучала фраза Пикассо в оригинале, но, какой бы глагол он ни употребил, в самих его произведениях слишком размыта граница и слишком зыбок баланс между «мыслить» и «измышлять».

⁴² Сам Пикассо уверял: «Предположим, что кто-то хочет просто-напросто скопировать „Менины“. Если бы за эту работу брался я, то наступил бы момент, когда я бы сказал себе: что дает, если я помешу данному персонажу чуть правее или левее? И я бы попытался сделать перемещение в моей манере, не особенно заботясь о Веласкесе. Подобная попытка несомненно привела бы меня к тому, чтобы изменить освещение или расположить его по-другому, поскольку я переместил персонажа. Таким образом, мало-помалу мне удалось бы сделать картину – „Менины“, – которая для художника-копииста была бы неудовлетворительна; это бы не были „Менины“, какими он видит их на полотне Веласкеса, это были бы мои „Менины“» (Цит. по: Даниэль С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве / Сергей Михайлович Даниэль. СПб.: Искусство – СПб, 2002. (Территория культуры: искусствознание). С. 211–212; курсив мой. – Е. Р.).

и шокирующим, и – да простят меня почитатели Пикассо – антихудожественным: далеко не всегда силы разрушения и созидания приходят тут к диалектическому синтезу.

Итак, погоня за новизной (новыми выразительными средствами, новой конструктивностью, новыми композиционными методами, новыми способами репрезентации художественного смысла, новым художественным смыслом, наконец) вполне способна привести к резкому скачку от искусства к противоположному полюсу – антиискусству и от культуры – к антикультуре. Отсюда можно заключить, что *бытие* культуры вовсе не гарантировано приростом какой бы то ни было новизны. И уже не кажется неоспоримым вывод Гомбриха о том, что без «соревновательного начала в творческой деятельности», присущего западной цивилизации, «не было бы никакой Истории искусства»⁴³.

Но, парадоксальным образом, даже если мы принимаем точку зрения, конституирующую отсутствие прогресса в искусстве, *настоящая* новизна, не требующая специального декларирования, по умолчанию *есть* в любом истинно художественном произведении, составляя значимый компонент его *онтологической структуры*. И эта новизна зиждется на *уникальности любого эстетического события как явления Истории*. Вопрос лишь в том, на каком уровне бытия искусства и культуры дозволительно говорить об эстетическом событии в тот или иной исторический период. Эстетическим событием может быть и отдельное произведение, и в целом творчество выдающейся личности, и та или иная школа, и исторический стиль. Критерии эстетического события разного масштаба еще не выработаны. Очевидно, эстетическому событию должен быть присущ уникальный художественный смысл, причем обладающий *целостной внутренней* структурой, формируемой смысловыми элементами (каждый из которых, в свою очередь, должен быть весьма специфичен; а между смысловыми элементами должны устанавливаться неповторимые связи, вплоть до неуловимого взаимопротекания и растворения одного элемента в другом). Также эстетическое событие должнолучиться оригинальным спектром смысловых оттенков и отличаться особенной аурой. Те эпохи, которые предоставляли поле для самовыражения единичной личности, вполне могут дать простор (во всяком случае, в отдельных областях) и для появления избранных творений как эстетических событий: начиная с античности в скульптуре, позднего Средневековья в музыке, Проторенессанса в живописи и архитектуре. Несомненно, что в эпоху анонимного творчества школы могут претендовать на роль таких событий.

Особая ситуация складывается с каноническим искусством, если принимать во внимание критерий уникального художественного смысла и не менее уникальной эстетической ауры. Каноническое искусство есть искусство не менее индивидуализированное, чем искусство, например, одной-единственной европейской личности Нового времени. Только индивидуализация проявляется в этих случаях по-разному: в европейской культуре XIX века – на уровне конкретного произведения, которое выступает самоценным художественным миром, а в каноническом искусстве – на уровне высшей целостности (художественным миром здесь выступает вся совокупность отдельных проявлений канона в единичных произведениях).

Кроме того, каноническое искусство никогда не является *только* искусством и никогда не существует *исключительно* ради себя самого. Оно чаще всего призвано выступать посредником между человеком и некими силами, которые он признает высшими в Мироздании. Эта культово-религиозная сущность канонического искусства объясняет многие отличия его от «светского» искусства. Впрочем, канон рано или поздно начинает модифицироваться, преобразовываться изнутри, и причины этого прежде всего – в изменении мышления и мировосприятия носителей канона; иначе говоря, эти причины отнюдь не носят собственно-художественный характер. Качество проявления новизны в каноническом отличается, таким образом, от

⁴³ Гомбрих Э. Г. История искусства. С. 617.

европейского варианта (там новизна ясно видна и касается не только содержания, но и формы). Истинным содержанием канонического произведения является, в сущности, особое религиозное переживание, скажем так, мистический опыт (понимая мистику очень широко, как сферу соприкосновения со сверхприродными (поистине метафизическими) энергиями). И поскольку мистический опыт у каждого строго индивидуален (его никоим образом невозможно передать, а лишь пережить), постольку в каноническом искусстве под почти тождественной формой скрывается ярко индивидуализированное содержание (хотя его и невозможно увидеть воочию: ведь это энергия личностного обращения к высшим силам, которая заложена, возможно, бессознательно, в каждом таком произведении).

И наконец, несомненно, что стили *в любой исторический период* могут быть осмыслены как эстетические события. Таким образом, можно предположить, что, хотя *генезис* и *природа* стиля не чисто эстетические (поскольку на формирование стиля оказывает влияние мировоззрение, особенности мировидения и т. д.), – но *сущность* стиля имеет в основе феномен *эстетического*. Или иначе: стиль, по сути, – есть эстетическое событие, и эта его суть неизменна во все времена.

В принципе, Риглева «художественная воля», развитие которой понималось искусствоведом именно как актуализация эстетической энергии в смене стилистических направлений, вполне может натолкнуть на подобные мысли⁴⁴. Впрочем, у Ригля есть и более интересные моменты, позволяющие рассматривать *Kunstwollen* как эстетическое событие, но не в его онтологической и, собственно, феноменальной данности, – а в его, рискну сказать, *интенциональности* (в его онтологическом целеполагании и стремлении в бытие-в-будущем). Так, о «художественной воле» Л. Сургайлене пишет: «Изучая отдельные этапы истории искусства, Ригль каждый раз конкретизирует, чьи стремления она выражает. В работе „Художественная индустрия Древнего Рима“ Ригль говорит о позднеримской „художественной воле“, противопоставляя ее античной „художественной воле“, – таким образом, здесь она выражает *художественные чаяния целых исторических эпох*. В „Возникновении искусства барокко в Риме“ он уже говорит о барочной „художественной воле“ и даже о „художественной воле“ Микеланджело, – тут она выражает *художественные стремления исторического стиля и отдельного гениального художника*. А в „Голландском групповом портрете“ Ригль пишет *о голландской „художественной воле“ и даже „художественной воле“ отдельных городов Голландии, например, Амстердама*»⁴⁵. Я позволяю себе столь развернутую цитату постольку, поскольку тут отчетливо показано, как *Kunstwollen* действует на разных онтологических уровнях, взятых в аспекте бытия искусства. Это проявление «художественной воли», так сказать, в разном масштабе может быть осознано как созидание, творение «эстетических событий» также разного масштаба – от уровня единичного произведения искусства до уровня художественного вектора целой эпохи. Не стоит лишь забывать, что Риглева «воля» всегда есть интенция и никогда – нечто ставшее, качественно определенное.

При этом вовсе не обязательно раскачивать историко-стилевой маятник между двумя противоположными полюсами, *относящимися к художественному мышлению*, будь это вёльфлиновские «барочное» и «классическое», «классическое» и «романтическое» А. Жуссена, «гаптическое» и «оптическое» А. Ригля или «абстракция» и «вчувствование» В. Воррингера. Перечисленные полюса выделены каждым из названных мыслителей на особых, не сходных, основаниях (формально-стилистические признаки у Вёльфлина, мировоззренчески-духовные у Жуссена, психофизиологические в основе у Ригля, имманентно-духовные у Воррингера). Но

⁴⁴ См.: Сургайлене Л. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук / Лайма Альфонсовна Сургайлене; 09.00.04 – марксистско-ленинская эстетика. [МГУ]. М., 1988. С. 17.

⁴⁵ Сургайлене Л. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук / Лайма Альфонсовна Сургайлене. 09.00.04 – марксистско-ленинская эстетика. [Место защиты: МГУ им. М. В. Ломоносова]. М., 1988. С. 42; курсив мой. – Е. Р.

есть и нечто общее: стремление осмыслить течение истории искусства как непрерывную смену стилей (либо циклически чередующихся, как у Вёльфлина, либо постепенно ведущих в сторону утончения художественного видения, как у Воррингера, либо совмещающих циклическое возобновление стиливых констант с видоизменением локальных стиливых черт и возникновением черт новых, неповторимых, как у Ригля). Видимо, такая общность вызвана именно тем обстоятельством, что стиль выступает самым непреложным, самым очевидным эстетическим событием в любую эпоху, независимо от отношения этой эпохи к личности, от мировоззренческой доминанты и т. д. Причем уникальность даже циклически повторяющихся стилей несомненна: на каждом новом витке исторического времени «классическое» и «аклассическое»⁴⁶ являются в новом виде, обогащенные неповторимыми нюансами, оттенками, смыслами. Таким образом, касательно искусства тезис о неповторяемости Истории оказывается верен.

Более того: новизна любого эстетического события, понятая как его уникальность, приводит многих мыслителей к выводу об *эстетической сущности истории*. Насколько могу судить, такой точки зрения придерживались в основном *французские* мыслители поколения рубежа XIX–XX веков. В это время во французской исторической мысли в принципе наблюдается смена вектора познания с конкретно-фактологического на духовно-философский. Такая смена заметна и в творчестве, особенно в литературе. «В отличие от своих предшественников (Т. Готье, Стендаля, Флобера и др.), такие писатели, как А. Франс, Р. Роллан, М. Баррес, А. Сюарес, а вслед за ними П. Клодель и М. Пруст, задумываются не о практическом применении исторического материала в художественном произведении, не о способах его вплетения в ткань повествования, а о том, что же такое сама история, о методах ее познания и о роли исторического знания в духовном преобразовании настоящего. То есть этих писателей волновали... проблемы философии истории»⁴⁷, – комментирует Т. Тайманова. В попытке решения подобных проблем ставился вопрос о сущности истории как феномена, о близости ее науке либо искусству как двум полюсам гносеологических и творческих способностей человека. Так, А. Франс приходит к выводу, что «история – не наука; она – искусство. В ней только воображение приносит успех»⁴⁸.

Тут уже недалеко до осмысления Истории как *эстетического* феномена. Например, Шарль Пеги в своих философско-публицистических эссе противопоставляет два лика Истории – истории как «регистраторши» фактов и истории как *музы*. «...Когда Пеги пишет о Клио-музе, его тон меняется, – замечает Т. Тайманова. – Он показывает, что инструментом Клио-музы являются отнюдь не карточки, фиксирующие сухие, мертвые факты, а живая историческая память поколений. Именно благодаря памяти, передачу которой она осуществляет сквозь поколения, Клио и является самой душой человечества»⁴⁹.

⁴⁶ Данные термины активно применяются И. Барсовой в труде о симфониях Малера. См.: *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера / Инна Алексеевна Барсова. 3-е изд. доп., уточн. и испр. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. С. 12–19. Сама исследовательница дает следующий комментарий: «Предлагаемый нами рабочий термин „аклассическое“ носит условный характер. Однако все употреблявшиеся до сих пор для обозначения данных художественных явлений термины („барокко“, „маньеризм“) представляют собой чрезмерно расширяемые частные понятия и потому могут внести путаницу. Потому мы и остановились на термине „аклассический“ как общем типологическом определении, ощущая вместе с тем его известную схематичность» (Там же, с. 14; примечание 4).

⁴⁷ *Тайманова Т. С.* Шарль Пеги: философия истории и литература / Татьяна Соломоновна Тайманова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 88.

⁴⁸ *Франс А.* Сад Эпикура / Анатолий Франс; пер. с франц. Д. А. Горбова под ред. Е. А. Гунста // Франс А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Красная лилия. Сад Эпикура. Колодезь святой Клары. Пьер Нозьер. Клио / Анатолий Франс; под общ. ред. Е. А. Гунста, В. А. Дынник, Б. Г. Реизова; пер. с франц. А. В. Федорова, Д. А. Горбова, Н. Г. Касаткиной, А. М. Шадрина, П. А. Коган, С. М. Викторовой, М. В. Линда; комментарии И. С. Ковалевой. М.: Художественная литература, 1958. С. 300. См. также: *Тайманова Т. С.* Шарль Пеги. С. 88. «Во многом воззрения А. Франса на историю близки философии Ренана, который подчеркивал роль художественного познания истории для воссоздания верного психологического облика общества и индивида прошедших эпох» (Там же, с. 89). (См.: *Ренан Э.* Жизнь Иисуса / Эрнест Ренан; пер. с франц. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 30–31).

⁴⁹ *Тайманова Т. С.* Шарль Пеги. С. 99. «...Объектом науки является событие, историческое знание о котором не будет

Пеги был вовсе не одинок в своих размышлениях. Позже, во многом наследуя принципам Школы Анналов, об эстетической сущности истории задумывался Филипп Арьес⁵⁰ (книга «Время истории»⁵¹). Истинная История, История с прописной буквы⁵², для Арьеса выражается во взаимодействии, борьбе и смене мировоззренческих доминант, которые являют себя во всей полноте именно в искусстве. Противоположностью выступает просто история (со строчной буквы) как причинно-следственная цепочка фактов, повторяющихся и ничем не отличающихся друг от друга, кроме внешней формы; ибо войны, экономические кризисы и прочие подобные события никогда не будут уникальными: они вызваны все теми же низменными человеческими побуждениями, которые не меняются.

Читатель, правда, может возразить: ведь выше говорилось о том, что эпохальные эстетические стили, представая всякий раз в новой оболочке, сохраняют базовые черты, определяющие их сущность. Аналогично, базовые черты сохраняют как будто бы и повторяющиеся в истории политические, социальные и прочие события. Однако тут есть одно «но»: на мой взгляд, *в эстетическом событии форма и содержание слиты воедино и предельно взаимообусловлены*, чего не скажешь об ином по характеру событии. Онтологическая неповторяемость эстетического события позволяет ему выступать в роли парадигмального *индикатора эпохи*⁵³. Более того, эстетическое событие делает эпоху – эпохой. Чтобы пояснить этот тезис, полезно вспомнить рассуждения Шарля Пеги о том, что в истории как живой ткани событий встречаются «эпохи», характеризующиеся бурной культурной жизнью, сменой – говоря современным языком – гносеологических и онтологических ориентиров, перестройкой внутренней структуры общества и т. д. Эпохам Пеги противопоставляет «периоды», своего рода исторические длительности определенной продолжительности, которые ничего творческого не вносят⁵⁴. Если попытаться подобрать соответствующее сравнение к противопоставлению, проводимому Пеги, можно сказать, что эпохи имеют свой цвет, вкус, аромат, а периоды «бесцветны» и «пресны». Что самое интересное – Пеги считает время, в которое живет (рубеж XIX–XX веков) невыразительным «периодом», временем хаоса и смуты. Стоит сравнить такое восприятие с нашим восприятием того «периода». Что мы увидим? Что, если рассматривать именно Францию (да и не только ее) в плане социальном, политическом, экономическом –

незыблемо вечным, а будет накапливаться, и каждое поколение ученых внесет в него свой вклад, а объектом музыки, то есть художественного познания, является человек, и как раз художник может создать нечто вечное, оставляющее неизменно живыми и событие, и человека, как, например, „Илиада“, „Война и мир“ или „Жанна д’Арк“ и „Наша юность“ Пеги» (Там же. С. 103). Подобное разделение двух ипостасей истории Пеги проводит в работе «Клио» (1909–1914) и некоторых других. См.: *Пеги III. Клио, или Диалог истории и языческой души // Пеги III. Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия / Шарль Пеги; пер. с франц. С. С. Аверинцева, Ю. А. Гинзбург, Л. А. Зандера, Н. А. Струве; сост. Д. Рондони, Т. В. Викторова, Н. А. Струве; втсуп. ст. Г.-У. фон Бальзара. М.: Русский путь, 2006. С. 89–128. В том же издании: *Пеги III. Вероника, или Диалог истории и плотской души // Пеги III. Избранное. С. 47–87.**

⁵⁰ В свое время сильное впечатление на общественность произвела книга Арьеса «Человек перед лицом смерти» («L’Homme devant la mort», на языке оригинала опубликована в 1977 г.; на русском опубликована в 1992 году. См: *Aries Ph. L’Homme devant la mort / Philippe Aries. Paris: Le Seuil, 1977. 642 p.; Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес; пер. с франц. В. К. Ронина; общ. ред. С. В. Оболенской; предисл. А. Я. Гуревича. М.: Прогресс: Прогресс-академия, 1992. 526, [1] с).*

⁵¹ *Aries Ph. Le Temps de l’histoire / Philippe Aries. Monaco: Editions du Rocher, 1954. 328 p.; Арьес Ф. Время истории / Филипп Арьес; пер. с франц. и примеч. М. Неклюдовой. М.: ОГИ, 2011. 304 с. Сознательно отказавшись от прежних взглядов, порвав со всеми школами, Арьес высказал положения, тогда казавшиеся непонятными, слишком радикальными. Как пишет Роже Шартье, «он оказался интеллектуально близок тем, кто его не знал, и идеологически верен тем, кто плохо понимал его концепцию истории» (*Шартье Р. Дружество к истории // Арьес Ф. Время истории. С. 273*). Ориентиром для Арьеса выступают взгляды Люсьена Февра и Марка Блока.*

⁵² Слово «История», когда речь идет об онтологически истинном историческом времени, являющем себя в эстетических событиях и формах художественного мышления, сам Арьес пишет с прописной буквы. Философу важно отличить Историю как сферу актуализации во времени человеческого духа – от явления истории как данной в последовательности суммы фактов.

⁵³ См., например: *Арьес Ф. Время истории. С. 226.*

⁵⁴ См.: *Тайманова Т. С. Шарль Пеги. С. 8. Пеги III. Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д’Арк / Шарль Пеги; пер. с фр. Е. А. Легеньковой, Е. Н. Джусоевой. СПб.: Наука, 2001. С. 75. (Французская библиотека). *Halévy D. Réguy et les Cahiers de la Quinzaine / Daniel Halévy. 22 éd. Paris: Bernard Grasset, 1941. P. 35.**

Пеги оказывается прав. Но если переводить разговор в сферу культуры и, в частности, искусства, то картина будет иной. Именно свершения в науке, искусстве, философии делают этот «период», в терминологии Пеги, – «эпохой». И так, по моему глубокому убеждению, было и будет. Чередование «эпох» и «периодов» всегда будет касаться чего угодно, но только не культуры⁵⁵. Настоящая культура (при ее наличии, конечно) одухотворяет любое время, придавая ему неповторимую онтологическую ценность. В этом смысле привычные словосочетания «эпоха античности», «эпоха готики», «эпоха Ренессанса» и прочие обретают особое звучание.

Тут стоит сделать две поправки. Во-первых, речь идет именно о европейской культуре, а не вообще о мировой духовной культуре. Я не собираюсь делать поспешных глобальных обобщений просто потому, что так принято для большей весомости. Мне безразлично, насколько «весомой» будет эта книга; мне бы хотелось, чтобы она будила ответную мысль. Во-вторых, для того, чтобы воспринимать историю в эстетическом аспекте как непрерывную смену красок, как разноцветную мозаику, где нет срывов и нет подъемов, а есть череда самоценных смыслов; чтобы поверить, что в искусстве нет «периодов» и «эпох», а есть лишь «эпохи», – необходимо отстраниться от идеи прогресса в искусстве и от идеи «совершенных» и «несовершенных» стилей, традиций и исторических длительностей в искусстве⁵⁶. Впрочем, после Алоиза Ригля такое отстранение не представляет труда⁵⁷. Другое дело, что в нашу эпоху (период?) очень непросто поверить в жизнеспособность культуры. Но, как когда-то правильно заметил Гомбрих, чтобы верно судить о современности, нужна дистанция⁵⁸. То есть: мы не можем дать справедливую оценку тому, в чем живем; только став прошлым, оно предстанет перед нами во всем комплексе позитивных и негативных черт. Поэтому вопрос о современности честнее всего оставить открытым.

Из сказанного вовсе не следует, конечно, что история как феномен *исчерпывается* эстетическими событиями; речь идет только о том, что последние выражают существо истории с наибольшей полнотой. И все же многие, полагая, будто бы подчеркивание роли эстетических событий снижает ценность иных проявлений человеческой деятельности, проявляют осторожность. Например, Г. Вёльфлин прямо заявляет об *онтологической близости искусства и других проявлений человеческой культуры* конкретной эпохи. «История искусства несомненно *переплетается с историей хозяйства, общества и даже государства*. Тем самым, однако, вовсе не *умаляется ее значение как зеркала времени*. Мы можем смело признать, что *не всегда и не везде* мировоззрение человечества в одинаковой мере находило свое наглядное выражение в

⁵⁵ Очевидно, этот тезис находится в оппозиции к шпенглеровской мысли о неизбежном чередовании разных культур (как самоценных живых организмов) с завершающими существование каждой из них цивилизациями.

⁵⁶ Л. Сургайлене разъясняет, что свое понятие «художественная воля» ученый выработал в полемике с традиционными на то время взглядами на историю искусства, согласно которым историческое движение «происходит по принципу расцвета и упадка искусства, периодически сменяющих друг друга. Соответственно, история искусства разделялась на периоды, воплощающие красоту, мастерство, умение, и, наоборот, периоды отсутствия вкуса, умения, отмеченные знаком эстетической неполноценности. К первым зачастую причислялось классическое искусство, Ренессанс, классицизм, ко вторым – готика, позднеантичное искусство» (Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 35). Кроме того, Ригль вел дискуссию и «с психофизиологами, которые развитие истории искусства интерпретировали как единую линию, прогрессивно эволюционирующую к реалистическому изображению» (Там же. С. 36–37. Имеются в виду Ф. Г. Фехнер, В. Вундт и др.).

⁵⁷ Исследователь указывает, что на формирование установок Ригля оказала влияние художественная атмосфера Вены конца XIX века, изобиловавшая историческими стилями, которые сознательно апеллировали к прошлому (неоготика, неоренессанс, необарокко). «... Исторические стили были первыми в истории европейского искусства, которые без пренебрежения или предпочтения относились к художественным явлениям прошлого и одинаково ценили всё художественное наследство, показывая, что в искусстве нет ни упадка, ни недостижимых вершин» (Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 10). По мысли Сургайлене, поиски Ригля резонировали открытиям в искусстве соответствующего периода.

⁵⁸ См.: Гомбрих Э. Г. История искусства. С. 599–600, 610, 612, 626.

искусстве, с нас достаточно, если этим глубоким содержанием наполнены наиболее творческие эпохи художественной истории»⁵⁹.

Я не берусь утверждать, что именно те историки, которые мыслили на немецком языке, с подозрением относились к чрезмерному сближению истории с искусством или хотя бы к идее о том, что истинная сущность истории (которая при этом сохраняет свой статус науки) имеет эстетический характер. Однако очевидно, что родной язык формирует наше мышление, и лишь единицы из миллионов, наоборот, способны своим мышлением скорректировать язык. Можно было бы написать не одно исследование на эту тему; в данном случае же, даже не объясняя, невозможно пройти мимо факта определенного дистанцирования немецкоязычных авторов от эстетической оптики *всего* исторического процесса как такового. Те же немецкоязычные историки искусства (именно историки искусства, а не просто историки), кто создавал теорию развития искусства, его модификаций в историческом процессе, не ставили столь остро вопроса о том, насколько эти модификации связаны с общим ходом движения человечества в истории, с общими закономерностями изменения мировоззрения и жизни общества. Даже признавая, как Вёльфлин или ранее Макс Дворжак, связь искусства и иных форм актуализации духа, они, судя по всему, не рискнули бы говорить об особой роли искусства в историческом процессе и собственно об эстетическом ядре последнего. А Алоиз Ригль, будучи представителем второго поколения Венской школы, вообще настаивал на имманентных закономерностях развития чувственного восприятия⁶⁰ и эволюции художественного мировидения⁶¹, не связывая последнее с трансформациями общественного сознания, техническим прогрессом, видоизменениями культурной среды и т. д. Вероятно, он не помышлял и об эстетической сущности всего исторического процесса.

Ригль ввел понятие «Kunstwollen» в 1893 году. Под «художественной волей» он понимал «„имманентную художественную потребность в творчестве“. „художественная воля“ является имманентной – она свободна и независима от каких бы то ни было факторов, является саморазвивающейся, то есть сама устанавливает тенденции развития искусства, а не получает их извне»⁶². В противоположность Риглю, Макс Дворжак полагал, что «суть искусства не только в решении и развитии формальных задач и проблем. оно всегда в первую очередь является выражением владеющих человечеством идей. А его история *в такой же мере*, как история религии, философии или поэзии, представляет собой *часть всеобщей истории духа*»⁶³. «„История

⁵⁹ Вёльфлин Г. Исследование искусства / Генрих Вёльфлин; пер. и предисл. Б. Виппера. М.: Дельфин, 1922. С. 21. В то же время Вёльфлин делает акцент на специфических закономерностях развития искусства, не зависящих от бытовых, исторических, общекультурных и т. д. реалий эпохи. См.: Там же. С. 22–23.

⁶⁰ По мысли Ригля, меняются не столько вещи, сколько способы их восприятия и отображения в искусстве. см.: *Сургайлене Л. А. критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук.* с. 34. Там же ссылки на источники: *Riegl A. gesammelte Aufsätze / Alois riegl; herausgegeben von K. M. Swoboda. Augsburg – Wien: Dr. Benno Filser Verlag g. M. B. h., 1929. S. 60; Riegl A. Spätromische Kunstindustrie / Alois riegl; Vorwort von emil reisch. Wien: Österr. Staatsdruckerei, 1927. S. 392.*

⁶¹ «...В отличие от гегеля, для которого искусство было определенной ступенью постижения всеобщего духа наряду с более высокими ступенями – религией и философией, Ригль ищет суть искусства в нем самом, а не сводит к общим формам человеческой деятельности. он пишет: „...в противоположность предыдущим идеалистическим взглядам, природа художественного творчества должна определяться по ее собственному свободному усмотрению“. Задачи гегеля и Ригля противоположны: первый выдвигает цель интегрировать искусство в историю развития абстрактной, сверхличной эволюции духа, второй же стремится выявить его специфику, автономность. Центральная категория теории Ригля „художественная воля“ и призвана раскрыть эту специфику, автономность искусства» (*Сургайлене Л. А. критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук.* с. 33. сургайлене ссылается на источник: *Riegl A. gesammelte Aufsätze. S. 51*). согласно Риглю, «художественное творчество <...> – это проявление исключительно эстетического стремления» (Цит. по: *Сургайлене Л. А. критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс. ... канд. филос. наук.* с. 36. см.: *Riegl A. gesammelte Aufsätze. S. 60*).

⁶² *Сургайлене Л. А. критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс. ... канд. филос. наук.* с. 33–34. Автор диссертации ссылается на источник: *Riegl A. Stilfragen. grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik / Alois riegl. Berlin: g. Siemens Verlag, 1893. S. XII.*

⁶³ Цит. по: *Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. С. 48; курсив мой.* – *Е. П. Шестаков* ссылается на источник: *История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века [1871–1917]: в 2 книгах / отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. Книга 1. М.: Наука, 1969. С. 76.*

искусства как история духа“ Дворжак предполагала рассмотрение определенных периодов искусства в связи с ведущими духовными движениями эпохи. Так, готику Дворжак предлагает рассматривать в контексте развития средневековой схоластики (эту идею, лишь намеченную у Дворжака, реализовал Эрвин Панофский в своем труде „Готическая архитектура и схоластика“). В статье о Брейгеле Дворжак предлагает рассматривать творчество великого голландского художника в связи с творчеством Шекспира, Сервантеса, Рабле. Правда, этот принцип Дворжак не выдерживает в отношении к искусству Возрождения»⁶⁴. Иными словами, искусство понимается Дворжаком как феномен контекстуальный; и если даже ученый и ставит в этом контексте во главу угла именно духовные проявления человеческой природы, то нам-то ничто не мешает учесть и более материальные сферы человеческой деятельности. Важен сам принцип контекстуальности, исторической синхронии, согласно которому искусство является индикатором эпохи (но не единственным и не определяющим). Как указывает Жермен Базен, «по мнению Дворжака, никогда не следует рассматривать произведение искусства как нечто априорно существующее. Следует включить эволюцию стиля в общую картину развития идей, и, только установив связь данного произведения искусства с другими формами сознания, мы можем уяснить его значение»⁶⁵. Дворжак, а вслед за ним и Эрвин Панофский, полагают «необходимым отыскивать общие черты в разнообразных духовных проявлениях одной и той же цивилизации»⁶⁶.

Вообще, представители Венской школы отмежевывались от понимания истории как смены эстетических феноменов с несколько иных позиций, чем швейцарец Вёльфлин. Так, скажем, известен афоризм Юлиуса фон Шлоссера: «Не Рембрандт является в качестве искусства, но искусство – в качестве Рембрандта, не Джотто – „выражение своего времени“, но время выражает себя в качестве Джотто»⁶⁷. Как я думаю, отсюда вытекает, что время вполне может выразить себя и в иной личности (не обязательно имеющей отношение к искусству, в политическом деятеле, например) и в ином качестве, и, скажем, Наполеон настолько же выражает время, насколько и Энгр, изображающий этого императора на троне⁶⁸.

Сформулировать проблему, которая имплицитно «дирижирует» таким подходом, можно следующим образом. Если сущностью истории считать последовательность эстетических форм выражения мировоззрения, то исторический процесс *в пределе* сводится именно к этой последовательности, а все остальное, что есть в реальной жизни, обесценивается (опять же, *в пределе!*). Иными словами, обозначается тенденция к чрезмерному возвеличиванию человеческого духа и принижению всего связанного с материальным. Логическим финалом этой тенденции выступает дуализм духа и материи – имплицитный, подразумеваемый, или эксплицитный, достигающий до уровня философского обоснования и обобщения. Однако, как мне кажется, этой бинарной оппозиции вполне можно избежать. Культура многомерна. Она в той же мере духовна, в какой и материальна. Но при этом, как уже говорилось, материальная культура может быть культурой лишь постольку, поскольку, хотя бы мало-мальски, приобщается к духу. И на поверку оказывается, что оппозиция существует не *внутри* культуры, а *между* культурой и тем, что культурой не является. Другое дело, что те, кто стремился подчеркнуть духовную сущность культуры, пытаясь показать ее наиболее ярко, разумеется, обращаются к искусству как максимально репрезентативной области культуры. В. Бычков пронца-

⁶⁴ Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. С. 50–51.

⁶⁵ Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Жермен Базен; Пер. с фр. К. А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1994, 1995. С. 125.

⁶⁶ Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Жермен Базен; Пер. с фр. К. А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1994, 1995. С. 223.

⁶⁷ Цит. по: Шестаков В. П. интеллектуальная биография Эрнста гомбриха. с. 52.

⁶⁸ Ж.-О.-Д. Энгр. наполеон на императорском троне. 1806. х., м. 259 × 162 см. Музей армии, Париж.(J.-Aug.-D. Ingres. Napoléon I^{er} sur le trône imperial. Musée de l' Armée, Paris).

тельно отмечает: искусство «всегда являлось наиболее чутким барометром и сейсмографом культуры»⁶⁹. Итак, если мы, вслед за Вёльфлином, будем осознавать, что искусство (и, шире, *духовная* культура) лишь одно из возможных зеркал, в которых время находит свое отражение без прикрас, – его серебристая поверхность не станет менее ярко отражать ментальные и духовные реалии эпохи. Равно как от этого зеркало искусства не перестанет быть наиболее красноречивым из всех зеркал, наиболее многомерным, показывающим феномены в самых немислимых ракурсах.

Но ведь эстетическое тоже не всеильно: например, оно не охватывает сферу философии и сферу религии (пусть и соприкасается с ними иногда). Поэтому, настаивая на непреложности именно *эстетической* доминанты эпохи, не стоит забывать и о наличии подобных доминант в *иных сферах*. Стало быть, история имеет не специфически эстетическую сущность: сущностью истории в более широком смысле предстает культура в обоих ее аспектах (духовном и материальном), взятых в неразрывном единстве.

Правда, проблема тут гораздо тоньше, и она не исчерпывается выбором между верой или неверием в эстетическую сущность истории, в примат духа над материей либо в их равноправие. Проблема еще и в самом понятии «дух времени».

О «духе времени», об историко-культурной «доминанте» и т. п. говорят зачастую, для того чтобы как-то обозначить весь комплекс мировоззренческих черт, имманентных той или иной эпохе. Это нередко вызывает обвинения в идеализме и ненаучно-метафорическом способе мышления *даже из уст* историков *искусства*. Так, в противоположность, скажем, Макс Дворжаку, Гомбриху совершенно не по вкусу концепт «дух времени»⁷⁰: в его книгах это выражение всегда закавычено, что свидетельствует о дистанцировании ученого от данного понятия и даже, можно предположить, о несколько «несерьезном», «невсамделишном» восприятии «духа времени» Гомбрихом (хотя на этом тезисе я не настаиваю; тут вопрос в читательском восприятии по-своему великолепных гомбриховских работ).

Точка зрения Гомбриха (кстати, возможно, сформировавшаяся не без влияния Юлиуса фон Шлоссера) вполне разумна, если признать, что «дух времени» («дух эпохи») – *действительно* концепт⁷¹. Тогда, конечно, роль понятия это выражение играет довольно странным образом: ведь понятие призвано обозначать что-то весьма определенное, обладающее свойствами, которые можно представить вербально, сузив в разумных пределах спектр смысловых оттенков, и т. п. Даже если понятие абстрактное, оно должно отвечать критерию смысловой точности и очерчивать круг значений. Понятие подразумевает некое ограничительное определение обозначаемого им предмета.

Легко заметить, насколько выражение «дух времени» свободно от подобных обязательств. Можно с известной долей риска предположить, что «дух времени» – это не концепт, а *имя* явления, которое достаточно непротиворечиво характеризуется как *магистральная интенция* мировоззрения, миропонимания и мирочувствования той или иной эпохи. При такой интерпретации «духа времени» многое встает на свои места. Он уже не представляется всего лишь абстрактной, выхолощенной категорией (как думалось Гомбриху). Стоит прислу-

⁶⁹ Бычков В. В. Эстетика. С. 322. Даже для тех, кто не верит в искусство как «барометр эпохи» относительно давно прошедших веков (аргументируя свою позицию тем, что мы не жили в то время), не может не быть доказательной справедливость тезиса Бычкова относительно только недавно ушедшего столетия. Сейчас, когда искусство XX века воспринимается уже с некоторой дистанции и, стало быть, более спокойно и трезво, очевидно, что оно действительно стало воплощением парадигмы соответствующей эпохи. «Наиболее остро кризисно-переходную ситуацию XX в. ощутило художественно-эстетическое сознание, и искусство, а вслед за ним и гуманитарные науки самим *фактом* своих *глобальных метаморфоз* энергично забили тревогу» (Бычков В. В. Эстетика. С. 350). Сходные рассуждения есть и в «Художественном Апокалипсисе культуры» (См.: Бычков В. В. Художественный Апокалипсис культуры. Кн. 2. С. 806).

⁷⁰ См.: Шестаков В. П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. С. 116.

⁷¹ Сам Гомбрих не высказывается на эту тему определенно, однако из контекста его трудов следует, что он воспринимает «дух времени» как не слишком состоятельный концепт.

шаться к тем авторам, которые не рассматривают дух времени и, шире, исторический процесс с позиций концепта, а применяют подход с позиций образа, феномена, всего того, что требует обращения не только к рациональному мышлению, но также к чувствам и интуиции. Таково отношение к прошлому в целом (то есть к истории во всех ее проявлениях) француза Анри Бергсона; таково воззрение на искусство венцев Алоиза Ригля и Макса Дворжака⁷². Как видно, разноязычные мыслители разных национальностей, представители разных философско-исторических школ однажды приходят к сходному мировосприятию (Бергсон и Ригль – почти ровесники); это лучшее свидетельство в пользу того, что определенные взгляды на тот или иной онтологический вопрос ждут своего часа и могут проявиться лишь в определенный исторический момент⁷³ и что, стало быть, в этом неожиданном унисоне разных голосов и являет свою волю к онтологическому единству «дух времени».

Слово «воля» возникает здесь не случайно. Велико искушение рассматривать «дух времени» как силу, обладающую имманентной волей или хотя бы интенцией к волею. А отсюда недалеко и до наделения этой силы долей своеобразного сознания (самосознания) и, следовательно, – до антропоморфизации этой силы либо принадлежащей ей воли. Например, в диссертации, посвященной творчеству Алоиза Ригля (к сожалению, эта работа относится к далекому 1988 году, и с тех пор о Ригле у нас в стране мало кто всерьез задумывался), Л. Сургайлене отмечает, что ученому вменяли в вину именно «антропоморфизм» понятия «художественная воля»⁷⁴. Правда, справедливости ради стоит добавить: поскольку Ригль настаивал на принципиальной непознаваемости природы художественной воли⁷⁵, постольку последняя приобретает несколько таинственный, имперсонально-внеличностный характер (ведь, будучи соизмеримой человеку и *соприродной* с ним, она была бы непознаваема ровно в той и не в большей мере, что и сам человек).

Однако кто сказал, что такая антропоморфизация непременно отрицательна по сути и пагубна для нашего исторического познания? Даже наоборот: сейчас этот антропоморфизм уместен как никогда. После торжества отстраненной постмодернистской игры с прошлым вновь набирает силу философия диалога, и в гуманитарных науках происходит воскрешение субъект-субъектных отношений, завещанных М. Бубером, О. Розенштоком-Хюсси, М. Бахтиным. Поэтому, если мы хотим полноправного диалога с неким феноменом, разве не вполне естественно выглядит наделение его имманентно личностными качествами, качествами субъекта?

⁷² Разумеется, за читателем остается право не признавать вообще способности метафор и образов достоверно отражать смыслы, имманентные реальности, и отказывать метафорически-образному мышлению в онтологической и гносеологической состоятельности.

⁷³ В этом пункте я позволю себе не согласиться с Бергсоном, считавшим, что философ в любое время и в любую эпоху сказал бы то же самое, то единственное, ради чего он, собственно, и живет. См.: *Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся»*. Философская интуиция // *Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 167–168.*

⁷⁴ См.: *Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 22.* В диссертации этот момент прокомментирован исследователем довольно подробно. «... „художественная воля“ является абстракцией целого ряда существенных свойств искусства в его историческом развитии. Эта абстракция похожа на другие антропоморфизмы научного мышления XIX века вроде „всеобщего духа“, „духа народа“, которые переносят свойства живых существ на области культуры, искусства, истории. Дословный перевод „художественной воли“ – „Kunstwollen“ как воление искусства превращает искусство в некое живое существо, способное стремиться, изменяться, желать и т. д.» (*Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 43*). Этот «антропоморфизм» понимается некоторыми исследователями как показатель поворота к «субъективизму». «... Художественный процесс Ригль описывает психологическими терминами – воля, чувство, разум являются доминантами, формирующими наши отношения к миру; в философии все это соответствует повороту преимущественно от объективного к субъективному подходу» (Цит. по: *Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 41; см.: Shapiro M. Style / Meyer Shapiro // Anthropology today: An Encyclopedic Inventory, ed. by A. K. Krober. Chicago: University of Chicago Press, 1953. P. 302*).

⁷⁵ См.: *Сургайлене Л. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 16.*

Но и согласившись с естественностью такого акта, придется преодолеть еще одно препятствие. Императивное воление потенциально несет в себе угрозу предопределенности для феноменов, на которые оно направлено, – в случае, если воление настолько мощно, что ему нечего противопоставить (на то оно и императивное). Ученик Шлоссера Эрнст Гомбрих, скрыто выражая недовольство методом Ригля и Макса Дворжака, весьма скептически комментирует теории, в которых «искусства рассматриваются как „выражение духа времени“. <...> Разве не возникает... впечатления, что греческий храм, римский театр, готический собор, современный небоскреб „выражают“ ментальности различных типов, символизируя те или иные исторические общности? Есть доля истины в этом убеждении, но только в том ограниченном смысле, что древние греки не могли выстроить Рокфеллер-центр и не могли даже помышлять о возведении собора Парижской Богородицы. Однако слишком часто под этим имеется в виду, что общественные условия, так называемый „дух времени“, прямо ведут к Парфенону, что эпоха феодализма не могла не создавать соборов, а мы обречены строить небоскребы»⁷⁶. Подобный подход Гомбрих характеризует как «фатальную предопределенность искусства „духом времени“»⁷⁷. Разумеется, если понимать «дух времени» как некую имперсональную силу, наделенную собственной волей, то, конечно, не так уж трудно стать приверженцем такого фатализма: для этого достаточным будет просто-напросто отрицательное отношение к феномену «духа времени». Самому Гомбриху, правда, как уже можно было убедиться, вовсе не присуще понимание «духа времени» как феномена, поскольку в его онтологическую подлинность Гомбрих не верит. Зато он, видимо, верит, что поклонники «духа времени» делают из него жесткого диктатора, распоряжающегося как содержанием, так и художественной формой эстетических событий. Но, положив руку на сердце, разве можно всерьез считать, что, даже наделив «дух времени» статусом *внеличностной* силы, мы тем самым лишаем его *творческой* интенции? Такая интенция может быть *внеличностной* и в том смысле, что она *сверхличностна* (а не противоположна или враждебна личностному началу, то есть *антиличностна*). А творческая интенция на то и творческая, чтобы порождать *многообразие* художественных феноменов. Можно даже сказать, что в данном отношении единственным законом, который конституируется «духом времени», становится закон *творческой новизны*, а вовсе не установление жестких, взаимно-однозначных соответствий между сущностью эпохи и особенностями способов выражения этой сущности.

Возможно, и Алоиз Ригль, и Анри Бергсон (каждый в своей области) появились тогда, когда творческую интенцию мирового духа (ситуативно, в исторической перспективе называемого духом времени) просто необходимо было как-то окрестить, – потому что настал час для осознания истинности ее бытия. Рискну сказать более определенно: в общем-то, и *Kunstwollen* Ригля, и бергсоновский *élan vital* (будучи примененным именно к искусству) – это *именования* того *концентрированного выражения творческой интенции духа времени*, той квинтэссенции его креативной энергии, которая уже переходит из сферы *интенционального смысла* в сферу *смысла явленного* (художественного смысла эпохи как *онтологически истинного феномена*). Примечательно, что Ригль даже ввел специальный термин «современная художественная воля», выражающий «эстетические стремления соответствующего времени. Любые произведения объективно оценить можно лишь с точки зрения „современной художественной воли“...»⁷⁸.

Необходимо отметить, что *Kunstwollen u élan vital* *обладают рядом сходных характеристик*. Во-первых, они, в глазах их создателей, имеют *метафорически-образную* природу.

⁷⁶ Гомбрих Э. 77 История искусства. С. 612.

⁷⁷ Гомбрих Э. 77 История искусства. С. 614.

⁷⁸ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 21–22.

О Риглевой «художественной воле» с этой точки зрения пишет Сургайлене⁷⁹. Бергсон же сам подчеркивал, что жизненный порыв – метафора⁸⁰.

Во-вторых, и «художественная воля», и «жизненный порыв» – явления, обладающие, по своей природе, интенцией к различным реализациям в мире и в искусстве, то есть мультитекторные феномены, энергия которых может найти самые разнообразные воплощения. «...Ригль выступает против теории немецких психофизиологов Ф. Г. Фехнера, В. Вундта, которые развитие искусства рассматривали как единую восходящую линию реалистического отображения. Вопреки своим оппонентам, в истории искусства Ригль видит ломаную, разветвлённую линию, характеризующуюся непоследовательностью развития, частыми „анахронизмами“. Поэтому „художественная воля“ здесь обладает динамичной разнонаправленностью, у неё возникает несколько возможностей развития. Это значит, что одни её тенденции могут неожиданно, но тем не менее логически, меняться в другие»⁸¹. Что касается Бергсона, то общеизвестны те пассажи из «Творческой эволюции», где философ показывает, насколько многообразны те линии жизни, в которых раскрылся жизненный порыв (не исключая и тупиковых линий угасания и регрессии). Бергсон видит жизненный порыв «как начало жизни в целом, как первичный импульс, породивший бесконечное множество эволюционных линий... Жизнь, пишет Бергсон, образно передавая свою „исходную интуицию“, можно сравнить не с ядром, пущенным из пушки, но с гранатой, внезапно разорвавшейся на части, которые, в свою очередь, тоже раскололись на части, и процесс этот продолжался в течение долгого времени»⁸². Актуализуясь в сфере личностного творчества (в частности и в особенности – искусства), жизненный порыв тем самым находит форму своего наивысшего воплощения⁸³. Собственно говоря, у Ригля «художественная воля» отчасти «представляет трансформацию вундтовой „всеобщей воли“ в одной из сфер человеческой деятельности – в искусстве»⁸⁴.

В-третьих, и «художественная воля», и «жизненный порыв» обладают духовной природой, борющейся с косной материальностью, подчиняющей ее и облагораживающей. В «Творческой эволюции» мысль о творящей энергии *elan vital*, укрощающей материю, проводится через все повествование. Относительно же Ригля подобный момент менее известен, поэтому позволю себе привести резюме Сургайлене: Ригль, критикуя Г. Земпера и его последователей-позитивистов, «в противовес сугубо материально-техническим взглядам... выдвигает творческую, свободную „художественную волю“. Произведение искусства для него является результатом „определенной стремящейся к цели творческой воли, побеждающей в борьбе практическую цель, материал и технику“. Ригль признает, что материально-технические средства играют немаловажную роль в произведении искусства, однако *скорее негативную, чем позитивную, которую он называет „коэффициентом трения в производстве искусства“*. Художник должен *побороть* материально-технические средства, ими *овладеть, подчинить их сопротивление своим замыслам*»⁸⁵. Естественно, в данном случае борьба с материальностью происходит у Бергсона и Ригля на разных уровнях: у последнего – на уровне специфически художественного творчества, у французского философа – в целом, на уровне форм земного бытия как такового. Замечу также, хоть это и общеизвестно, что ни Бергсон, ни Ригль, каж-

⁷⁹ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 14.

⁸⁰ См. позднее, 1935 года, письмо Флорису Делатру; Бергсон А. Письма // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 327.

⁸¹ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 14. См. также: Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 38.

⁸² Блауберг И. И. Анри Бергсон / Ирина Игоревна Блауберг. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 308.

⁸³ См.: Бергсон А. Из сборника «Духовная энергия». Сознание и жизнь // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 27–44.

⁸⁴ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 15.

⁸⁵ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 39–40; курсив мой. – Е.Р.У автора диссертации ссылка на источник: Riegl A. Spätromische Kunstindustrie. S. 9, 44.

дый в своей сфере, не отрицали диалектики духа и материи, их взаимного влияния и нерасторжимой связи. На поверку онтологический дуализм Бергсона оказывается мнимым, о чем еще предстоит говорить в дальнейшем.

В-четвертых, и «художественной воле», и «жизненному порыву» имманентно *целенаправленность*, свойство, характеризующее их как векторно устремленные силы или даже направленные актуальные (не потенциальные) энергии. Как бы недружелюбно ни относился Бергсон ко всякой телеологии, очевидно, что не каждая телеология есть финализм (именно этого философ и опасался). Равным образом, очевидно, что как *elan vital*, так и *Kunstwollen* обладают векторной устремленностью в будущее, что они имеют некоторую цель в своем историческом движении и что эта цель далеко не очевидна (и потому тут нет оснований говорить о финализме). Возможно даже, что цель в обоих случаях – в самом прохождении исторического пути, в самом движении и развитии, в порождении плюралистических линий будущего.

Таким образом, можно с осторожностью провести следующие параллели: жизненный порыв в принципе подобен в чем-то одному из истоков Риглевой художественной воли – воле В. Вундта, являющейся метафизической основой бытия. Будучи же взят специфически в сфере искусства, жизненный порыв образует онтологическую параллель собственно *Kunstwollen*.

Из сказанного следует, что мировой дух Гегеля не уснул в бюргерской опочивальне и что его движение продолжается, по преимуществу (а возможно, и единственно) в форме эстетико-культурных событий. С одной стороны, за возрождение и пробуждение духа взялся почитатель Гегеля Ригль (и ученик последнего Макс Дворжак), с другой – французский философ, которому, если верить источникам, никогда не приходилось знакомиться с трудами Гегеля.

Определенные параллели просматриваются между гегелевским делением полотна мировой истории на глобальные эстетические эпохи – и Риглевым подобным разделением. Напомню, у Гегеля «основная триада состоит... из трех форм искусства – символической, классической и романтической. Критерий оценки – соотношение между художественным содержанием и его воплощением. В символическом искусстве содержание не нашло еще адекватной формы, в классическом – они находятся в гармоническом единстве, и в романтическом это единство снова распадается: содержание перерастает форму. Символическая форма господствует на Востоке, классическая – в античности, романтическая – в христианской Европе»⁸⁶. У Ригля: «Одна за другой следуют крупные эпохи с различными мировоззрениями, выдвигающими искусству разные требования: усовершенствование природы телесной красотой / Древний мир /, усовершенствование природы духовной красотой / Средние века /, отражение природы во всей её изменчивости / Новое время /»⁸⁷. Как видно, основания для вычленения таких «макроэпох» у Ригля отличаются от гегелевских, однако сходство самого принципа налицо.

Как показала Л. Сургайлене, историзм Ригля возник именно на почве гегелевских идей. «Мысль об единой сути эволюции восходит к шеллинговской и гегелевской традиции развития всеохватывающего абсолютного духа. Эту традицию хорошо знал Ригль, ибо учился у венского историка Макса Бюдингера, который, будучи последователем Гегеля, считал всеобщую историю частью движения единого всеобщего духа человечества. Гегелевская идея единства в истолковании истории искусства для Ригля была очень важной в теоретическом плане – ведь только на ее основе можно было искать общее между столь различными произведениями искусства отдельных родов, видов, периодов, жанров, национальностей и т. д.»⁸⁸.

В книге И. Блауберг приведены сведения о любопытной беседе Бенедетто Кроче с Бергсоном, в которой Кроче провел некоторые параллели между гегелевскими и бергсоновскими взглядами. «Вот рассказ самого Кроче о реакции Бергсона на его сравнение: „Это меня удив-

⁸⁶ Гулыга А. Гегель. С. 165.

⁸⁷ См.: Сургайлене Л. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: автореф... канд. филос. наук. С. 16.

⁸⁸ Сургайлене А. А. Критический анализ эстетической концепции А. Ригля: дисс... канд. филос. наук. С. 33.

ляет, – ответил он, – ведь Гегель был интеллектуалист“. – „Нет, он был полной его противоположностью. Почитайте *Феноменологию*; он предстанет перед вами почти что как поэт, драматург и романист“. И честный Бергсон, который, как человек выдающийся, не боялся признать границы своих познаний, ответил мне: „Скажу вам откровенно: я никогда не читал Гегеля. Однако, конечно, придется решиться на это“. Кроче в душе засомневался в том, что данное намерение будет реализовано: какой в этом смысл, если философ уже твердо стоит на своих позициях и не собирается их менять? Разумеется, он был поражен словами Бергсона. Быть философом и не читать Гегеля – такое у него просто не укладывалось в голове»⁸⁹.

Впрочем, И. Блауберг приводит источники, свидетельствующие о наличии некоторых общих тем у Гегеля и Бергсона⁹⁰. Кроме того, Бергсон был не прочь и покритиковать Гегеля⁹¹. «Принцип историзма в его гегелевской форме Бергсон не принял, однако сам он неуклонно применял исторический подход к сознанию», – замечает исследователь⁹².

И все-таки именно Бергсон внес особый вклад в ренессанс мирового духа, хотя он не рассматривал сущность истории в эстетическом ракурсе. Но он – и ему будут вторить его современник Шарль Пегги, затем представители школы Анналов, затем Филипп Арьес – сформулировал проблему «вопрошания прошлого», диалога историка с прошлым и интерпретации полученных в этом диалоге ответов. Бергсон даже ввел специальный термин «логика ретроспекции» (*une logique de rétrospection*)⁹³ для обозначения процессов, дирижирующих нашим герменевтическим опытом при соприкосновении с пластами «утраченного времени». Бергсон при этом один из немногих, если не единственный, смог соткать такую прочную ткань времени, ткань «реальной», «конкретной» длительности (*la durée réelle, la durée concrète*), что мы волей-неволей поверили в онтологическую истинность феномена времени как важнейшей мировой субстанции. «Истинная» длительность (*la durée vraie*)⁹⁴ – это бергсоновское обозначение, позволяющее отличить субстанциальное время от времени «пространственноподобного», «математического», говорит само за себя. Если мы посмотрим, какие точки зрения на мир возможны в аспекте важнейших онтологических категорий, то, как представляется, можно выделить две основополагающие: взгляд сквозь время и сквозь пространство. Первая точка зрения предполагает видение мира в динамике, как становящийся феномен. Вторая – апеллирует к статичному (либо ставшему), неизменному. Бергсон отвергал истинность пространственного видения мира, отказывая такому миропониманию в онтологической подлинности и объясняя вообще формирование такой точки зрения на мир пагубными привычками нашего разума (вернее, имманентными характеристиками нашей рациональности). Но отсюда вовсе не следует вывод, что Бергсон сам накладывал на познание мира ограничения и начисто игнорировал рациональное начало в угоду интуиции, а тягу к пространственному упорядочению универсума – в угоду непреложной текучести временного потока. Просто в стремлении обратить внимание на то, что собой представляет время, если мы интерпретируем его как субстанцию, Бергсон излишне заострял те моменты, которые были сердцевиной его концепции. В конце концов, через постижение времени (а не ставшего пространства) можно прийти и к постижению *вечности*, – стоит лишь солидаризоваться с Платоном и считать время «подвижным образом веч-

⁸⁹ Блауберг И. Анри Бергсон. С. 372–373.

⁹⁰ См.: Блауберг И. Анри Бергсон. С. 25.

⁹¹ См.: Блауберг И. Анри Бергсон. С. 71, 280, 342, 344.

⁹² См.: Блауберг И. Анри Бергсон. С. 215.

⁹³ См.: *Bergson H. Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai // Bergson H. La pensée et le mouvant. Essais et conférences. Paris: Les Presses universitaires de France. 1969. P. 17; Bergson A. Из сборника «Мысль и движущееся». Введение. Часть первая. Возрастание истины. Возвратное движение истины // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 95.*

⁹⁴ См.: *Bergson H. Introduction (première partie). P. 14.*

ности», переставив в данной формуле акцент с «подвижности» на «образ». (Хотя сам Бергсон не симпатизировал теории идей и вряд ли бы согласился считать время образом.)

Как известно, сам философ употреблял термин «*la duree*», чтобы обозначить всю совокупность качеств, которые обретает время в его концепции. Чаще всего данный термин переводят на русский язык как «длительность». Однако сразу оговоримся, что слово «*la duree*» ни в коей мере не подразумевает какого-либо *определения* феномена времени, а лишь адресует к тем его качествам, которые до Бергсона не подвергались столь тщательному рассмотрению. Когда Бергсон пишет: «длительность – это...», «длительность есть» то или другое, такие высказывания следует понимать не как определения феномена длительности, а как указания на то, что имманентно ее сущности, а что нет.

Длительность вполне может быть понята как особое витальное чувство, свойственное человеку, как переживание собственного существования в мире и одновременно как особый образ, сотканный из «лучей» нашей психической энергии. Поэтому не удивительно, а закономерно, что в точности передать вербально все смыслы и оттенки, которые Бергсон связывает с данным компонентом реальности, чрезвычайно трудно. Тем более нелегко адекватно перевести слово «*la duree*» на другой язык. Чаще всего в работах на русском языке появляется перевод «длительность», «дление», однако исследователи справедливо отмечают приблизительность этих распространенных переводов, поскольку ни слово «дление», ни слово «длительность» не содержат в себе весь спектр смысловых оттенков, присущих бергсоновской «*la duree*». Поэтому при разговоре о *la duree* придется учитывать, что на совокупность ее качеств можно только указать, употребив то или иное слово («дление», «длительность», да и слово «*la duree*» тоже), но не зафиксировать все их многообразие. Проблема тут, как видно, не только в тонкостях и трудностях перевода, но и в особенностях корреляции феномена и его имени в бергсоновской концепции. Условимся, что слова «длительность», «*la duree*» и подобные в дальнейшем будут осмысливаться и применяться не столько как обозначения соответствующего феномена, сколько как его *имена*.

La duree исследовалась Бергсоном вначале с позиций психологической жизни (в работе «Опыт о непосредственных данных сознания» – докторской диссертации Бергсона, защищенную в 1889 году). Однако в «Творческой эволюции» философ применяет, по его словам, «те же самые идеи к жизни вообще, которая сама рассматривается с психологической точки зрения»⁹⁵.

Что же подразумевает слово «*la duree*» и что за феномен скрывается за этим обозначением? Бергсон дает следующее разъяснение относительно «длительности»: «мы воспринимаем ее как поток, в который нельзя войти вновь. Мы хорошо чувствуем, что она – основа нашего бытия и сама субстанция вещей, с которыми мы связаны»⁹⁶. Бергсон, следовательно, примыкает к тем философам, кто утверждает субстанциальный подход к проблеме времени.

По мысли Г. Аксенова, на страницах бергсоновских трудов длительность предстает как *природное явление*⁹⁷. Можно добавить, что образ истинного времени, созданный Бергсоном, поразительно близок современному понятию нелинейного времени, разрабатываемого синергетическими направлениями в науке. Если линейное время классической физики – это «стрела без наконечника, без вектора», то нелинейное время предполагает устремленность, необратимость⁹⁸. Термин «нелинейность» и подобные связан с тем, что для описания явлений, характеризующихся этим словом, недостаточно обычных линейных уравнений.

⁹⁵ Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; пер. с фр. В. А. Флеровой, сверен И. И. Блауберг и И. С. Вдовиной; предисл. И. И. Блауберг. Жуковский; М.: Кучково поле, 2006. С. 37.

⁹⁶ Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; пер. с фр. В. А. Флеровой, сверен И. И. Блауберг и И. С. Вдовиной; предисл. И. И. Блауберг. Жуковский; М.: Кучково поле, 2006. С. 71; курсив мой. – Е. Р.

⁹⁷ Аксенов Г. П. Причина времени / Геннадий Петрович Аксенов. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 108.

⁹⁸ См.: Визгин В. П. Проблема времени: синергетический подход / В. П. Визгин // Судьба европейского проекта времени.

Бергсон часто называет длительность «чистой», «реальной», «конкретной», «истинной» (*la duree pure, la duree réelle, la duree concrete, la duree vraie*), указывая на ее субстанциальность и укорененность в самом бытии, а также на наличие у длительности (как у *субстанции*) определенных *самодовлеющих* свойств. Отсюда вовсе не следует, что длительность никак не связана с вещами. Наоборот, именно длительность рассматривается Бергсоном в качестве основы мироздания. В этом смысле длительность самостоятельна как сущность. Однако существование ее обеспечено, по Бергсону, сознанием, точнее, сверхсознанием, которое обнимает весь мир и не дает времени распасться на отдельные моменты (как это происходит со «временем математиков»), а миру – на дискретные состояния. (Возможно, здесь слышатся отголоски гилозоизма Спинозы, которого в молодости Бергсон весьма почитал.)

О жизни в целом Бергсон говорит: «Существенным является... движение в направлении мышления... В истоках жизни лежит сознание или, скорее, сверхсознание. Сознание или сверхсознание – это ракета, потухшие остатки которой падают в виде материи; сознание есть также и то, что сохраняется от самой ракеты и, прорезая эти остатки, зажигает их...»⁹⁹. В «Философской интуиции» Бергсон пишет о родстве человеческого сознания «с сознанием более обширным и высоким»¹⁰⁰.

Понятие сверхсознания присутствует в подтексте уже в «Опыте о непосредственных данных сознания», хотя явно еще там не обозначено. Ав «Творческой эволюции» Бергсон четко формулирует данное понятие. По Бергсону, «если бы жизнь была самим сверхсознанием, она представляла бы собой чистую творческую деятельность»¹⁰¹. Но жизнь связана с материей, реализуется в ней, преодолевая сопротивление последней. «Сверхсознание – единственное начало разворачивания жизни, однако проявляется оно через дуализм материи и жизни, через плюрализм эволюционных линий и живых существ»¹⁰². Длительность сверхсознания, сверхчеловеческого сознания – это и есть длительность Вселенной; ослабление этого сверхсознания и порождает материю¹⁰³. Наличие сверхсознания позволяет говорить о мире (Универсуме) как о живом существе.

Таким образом, сознание, имманентное бытию, присутствуя во всем, выполняет функцию связывания всего во Вселенной, ее континуализации. Длительность, соответственно, предстает как последовательность, в которой прошлое накатывает на настоящее, образуя с ним единую массу, наподобие вод океана. Вещи же (то есть вся Вселенная), погруженные в длительность, впитывают ее и сами длятся; они обретают Историю. Тем самым все свойства *la duree* проецируются на историю мира, вещей и событий. К важнейшим свойствам длительности относится *беспрерывное изменение* как творение *новизны*; отсюда – невозможность лапласовского детерминизма и наличие *живой причинности*, где следствие не эквивалентно причине; *качественная разнородность*; *нерегулярность* внутренних ритмов ее течения; обладание *энергией и информацией*, которая накапливается в виде прошлого и актуализуется в настоящем; *необратимость*. Как видно, изменение, по Бергсону, тоже субстанциально, как и длительность. Я здесь не буду углубляться в сложные соотношения по параметру субстанциальности длительности как основы мира – и изменения как свойства длительности.

И наконец, обретение истинного времени для нас есть, как показывает Бергсон, обретение истинной творческой силы, истинного *elan vital*: ибо «или время есть изобретение, или

Сборник статей / редкол.: отв. ред. О. К. Румянцев. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 69–79.

⁹⁹ Бергсон А. Творческая эволюция. С. 254–255. См. подробнее о сверхсознании: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 242. См. также: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 212, 316, 318.

¹⁰⁰ Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Философская интуиция. С. 177.

¹⁰¹ Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 316.

¹⁰² Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 318.

¹⁰³ Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 212.

оно ничто»¹⁰⁴. «Время есть творчество»¹⁰⁵, то есть оно реализует творческую энергию всей Вселенной, раскрывая ее в форме «жизненного порыва». Высочайшим же проявлением *elan vital* (*elan original*) служит, по Бергсону, творчество человека¹⁰⁶. Поэтому, хотя философ напрямую нигде не выстраивает подобного логического ряда, получается стройная и гармоничная онтологическая картина: Вселенная обладает собственным сознанием (сверхсознанием) и собственной волей к творчеству; эта воля реализуется в виде «жизненного порыва» и транслируется посредством времени как субстанции; история человечества есть одно из проявлений «жизненного порыва», причем наивысшее из возможных на земле; в рамках самой истории человечества наиболее совершенным воплощением *elan vital* служит творчество. Здесь важно прокомментировать, что в данном случае феномен творчества я трактую (придерживаясь бергсоновских установок) предельно широко, как самораскрывающееся, напряженное, интенциональное полагание духовной энергии. Поэтому процесс достижения мистического озарения можно охарактеризовать как творческий в той же мере, что и создание произведений искусства. Сам Бергсон, как известно, высшей формой духовного опыта (который, судя по всему, понимается как акт творческий) полагал опыт, достигаемый христианским мистицизмом¹⁰⁷. Но, в силу того что я не рискну брать на себя непосильные задачи и не буду говорить о том аспекте духовного творчества, который воплощается в виде религий и актуализует веру в качестве способа обретения абсолютного знания, – я ограничусь рассмотрением «светских» (точнее, «мирских»¹⁰⁸) форм творчества, и особенно искусства.

Таким образом, мировой дух (да будет позволено переосмыслить этот термин в рамках концепции, весьма далекой от гегелевской), имманентный человечеству как коллективной сущности, в бергсоновской концепции *априори* становится носителем неугасимой творческой силы (неугасимой до тех пор, пока живо человечество и пока ткется ткань времени). Уже потому, что мы погружены в истинную длительность, мы становимся причастны творческой энергии Мироздания и оказываемся потенциально наделены возможностью преобразовать ее в актуальную энергию творчества. Человек, по Бергсону, – единственное создание, где дух одержал победу над косной материей¹⁰⁹. Это не значит, что все мы априори творцы: ведь для акта раскрытия потенциальной энергии нужно приложить внутреннее *усилие*¹¹⁰. Более того: чем больше дано априори, тем больше ответственности мы несем за саму реализацию данного и качество ее.

¹⁰⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. С. 323.

¹⁰⁵ См., например: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 47.

¹⁰⁶ См.: Бергсон А. Из сборника «Духовная энергия». Сознание и жизнь. С. 42–43. Справедливости ради стоит заметить, что мнение Бергсона по данному вопросу претерпевало изменения, поскольку ему не была по душе очевидная элитарность искусства. Он хотел, видимо, найти такую сферу актуализации творческих способностей духа, которая была бы доступна любому человеку.

¹⁰⁷ Мистицизм и мистику вообще Бергсон понимал не как нечто чудесное, из ряда вон выходящее (и, таким образом, изменяющее установленный ход событий в мире), – но как «некий призыв к внутренней и глубокой жизни»; из этого следовал вывод, что «всякая философия мистична» (Цит. по: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 507. См.: *Bergson H. Ecrits et paroles: dans trois volumes. Tome premier / Henri Bergson; textes rassemblés par R. M. Mossé-Bastide; précédé d'une lettre-préface d'Edouard Le Roy et d'un avant-propos de Henri Gouhier. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. P. 159. (Bibliothèque de philosophie contemporaine fondée par Felix Alcan).*

¹⁰⁸ Кавычки в данном случае я ставлю потому, что, на мой субъективный взгляд, любое истинное творчество, требующее усилия (интеллектуального в широком смысле), сопряжено с обращением к собственным духовным силам, именно по причине властного воззвания к духу смыкается в пределе с процессом обретения мистического опыта.

¹⁰⁹ См.: Бергсон А. Из сборника «Духовная энергия». Сознание и жизнь. С. 41–43. К вопросу об истинности онтологического дуализма Бергсона и оппозиции «дух – материя» в его текстах еще предстоит вернуться.

¹¹⁰ Необходимость подобного усилия – один из «лейтмотивов» бергсоновской концепции. См.: Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. / Анри Бергсон. СПб.: М. И. Семенов, 1913–1914. Т. 5: Введение в метафизику. Смех и др. произведения / пер. В. Флеровой и И. Гольденберга. 1914. С. 13; Бергсон А. Творческая эволюция. С. 235; Бергсон А. Интеллектуальное усилие // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. / Анри Бергсон. СПб.: М. И. Семенов, 1913–1914. Т. 4: Вопросы философии и психологии; пер. В. Флеровой. 1914. С. 142; Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Введение. Часть вторая. О постановке проблем // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 102.

Ответственность усугубляется тем фактом, что бергсоновский взгляд на мир гарантирует не только уникальность эстетического события (хотя, повторю, именно творчество и специфически искусство в его текстах предстают настоящими выплесками *elan vital*), – но уникальность *любого* события. История никогда не повторяется. Как говорил Пеги, не без влияния философа-соотечественника, «время несет свою ношу всегда на одном и том же плече»¹¹¹. Эти слова Пеги вкладывает в уста своей главной героини – Истории. Они могли бы звучать как трюизм, если бы не очевидное подчеркивание лишь одной стороны дела. Как и в вопросе со временем, Бергсон, проповедуя динамичное понимание реальности, в том числе исторической реальности, упускает из виду ее стабильные компоненты. Выше уже говорилось о повторяемости сущности многих социально-политических событий и о том, что если и есть на свете нечто неповторяющееся *по природе* (вспоминая излюбленное выражение Бергсона), то это исключительно эстетические события, ибо в них форма и содержание строго взаимообусловлены. И даже это не отменяет определенных исторических «рифм на расстоянии», касающихся сущностных компонентов разных стилей, например. Бергсон же настолько концентрируется на изменчивости и «преходящести» мира в целом и каждого эпизода его бытия в частности, что забывает о неизменном, необходимом для поддержания онтологического равновесия.

Впрочем, сам же философ постулирует непреложность *памяти* как онтологического компонента, без которого невозможна *связь* между событиями, иными словами – постулирует непрерывность длительности¹¹². Память обеспечивает сохранение длительности как субстанции. Поэтому, даже и подчеркивая изменяющееся, Бергсон, в силу онтологической необходимости, не может не говорить о неизменном. Переводя разговор в сферу культуры и искусства, можно с равным успехом заявить о необходимости сохранения культурной памяти – *чтобы культура как феномен продолжала континуальное существование*, вместе с бергсоновской длительностью и в результате ее. В противном случае «порвется цепь времен»¹¹³. И это чревато мировыми катаклизмами, что очевидно и без Бергсона и даже противникам Бергсона. «Апокалипсис культуры», о котором выразительно пишет В. Бычков, станет настоящим Апокалипсисом (опять же вне зависимости от прямого религиозного или непрямого, метафорического значения этого слова). Но философия Бергсона не менее ярко, чем иные философские учения, предупреждает о последствиях «распада длительности». Если мы похороним культуру, то, логически продолжая бергсоновские идеи, мы останемся без наивысшего воплощения *elan vital*, а значит, творческий порыв постепенно угаснет (ведь только в творческой реализации человека он и мог осуществиться с максимальной полнотой). Мы останемся постепенно вообще без воплощения *elan vital*. Мы перестанем быть воплощением *elan vital*. И наша ветвь,

¹¹¹ Пеги III. Клио, или Диалог истории и языческой души. С. 94.

¹¹² Предлагаю читателю вспомнить опыт, который Бергсон рекомендует проделать над сознанием: если представить, что нет памяти, ничто не заставит нас поверить, что каждое следующее мгновение есть действительно следующее относительно предыдущего, так как предыдущее элиминируется в этом случае из сознания. См.: Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / Анри Бергсон; пер. А. А. Франковского. Пб.: Academia, 1923. С. 43. Еще ранее, в «Творческой эволюции», Бергсон вспоминает декартова Бога, который вынужден создавать мир заново каждую секунду, возобновляя существование «здесь и сейчас» (См.: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 57). См. также: Бергсон А. Сознание и жизнь. С. 29. Данная проблема будет еще затронута в дальнейших главах.

¹¹³ Я немного перефразирую известный, хоть и не вполне дословный, перевод знаменитой реплики Гамлета (итоговой в 5-й сцене I акта; см.: *Shakespeare W. Hamlet / William Shakespeare; introduction, notes and glossary of G. B. Harrison. London: Penguin Books, 2001. P. 54. (Penguin Popular Classics)*), предложенный К. Р. (великим князем Константином Константиновичем) (Трагедия о Гамлете, принце Датском, в 5 актах. Перевод К. Р. (Константин Константинович Романов) // Шекспир У «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. / Уильям Шекспир; сост. И. О. Шайтанов. М.: Интербук. Моск. фил. № 17, 1994. С. 360. Первое издание перевода К. Р. относится к 1899–1901 годам; описание издания см. в списке литературы. Причем, как мне представляется, есть все основания опасаться, что гамлетовское «The time is out of joint» («Время вывихнуло сустав») вполне может быть отнесено к веку двадцатому, а тем более к нашему времени, не только в морально-нравственном аспекте (именно этот смысл Гамлет вкладывает в свою скорбь об утрате всех устоев жизни), но и в субъективно-экзистенциальном и даже в онтологическом. И бытие культуры в высшей степени оказалось затронуто этой трагедией времени как основы бытия человека в мире.

как множество других эволюционных ветвей, зайдет в тупик. Речь не о ламаркизме или о дарвинизме. Речь об угасании творческой силы, имманентной мирозданию; в «Творческой эволюции» Бергсон не ставит столь острого вопроса о человечестве, но превосходно показывает другие эволюционные тупики.

Итак, не значит ли сказанное, что *истинная длительность связана с истинной культурой?* Я отвечаю на этот вопрос утвердительно. Если кто-то ответит иначе – это вопрос его онтологической *веры* и *выбора*, поскольку в метафизических проблемах любое доказательство своей позиции на поверку базируется на вере в то и неверии в другое. Так исстари было и будет; *метафизика* на то и *метафизика*, чтобы выходить на уровень, недостижимый для естественных наук и даже вообще лежащий за пределами доступного познанию.

Здесь читателю придется окончательно определиться с желанием следовать за автором либо перечить ему. В последнем случае лучше всего полюбовно и спокойно разойтись и вернуться каждый на свои онтологические позиции. Но в случае согласия с автором или хотя бы не воинствующего интереса к подобным идеям стоит продолжить исследование культуры как индикатора истинного времени на земле, взятого в человеческом аспекте. Чтобы найти истинную культуру, надо, в силу взаимосвязи ее и времени, найти истинную длительность, каковой она является в истории человечества. И наоборот.

Так вот, истинная историческая длительность (как, впрочем, истинная длительность в принципе, даже если она присуща только сознанию и бытию конкретного индивида) *многомерна*. В исторической длительности, как и в длительности психологической, прошлое соприкасается с настоящим, образуя с ним единый энергоинформационный поток. Прошлое *соприкасается с настоящим*, всей своей необозримостью и глубиной, равно как и настоящее напирает на край будущего¹¹⁴.

Правда, сейчас соприкосновение прошлого мало кто ощущает, да и мало кого оно всерьез заботит. Я имею в виду не научные диспуты по проблемам сущности времени и его трех ликов (прошедшего, настоящего, грядущего), не раздумья о прошлом утонченных эстетов-интеллектуалов, – а вполне банальную ситуацию обыденного, повседневного существования. Ведь тому же Бергсону было важно транслировать ощущение истинной длительности не умозрительной элите, а любому индивиду, в том числе и «простому человеку», не искушенному в метафизических тонкостях. Темпы жизни в современном мире столь быстры, столь часто доходят до предельного *prestissimo*, что остановиться и задуматься (иначе говоря, пробудить память, гарантирующую цельность нашего бытия и слитность «было», «теперь» и «будет») просто *нет времени*. То есть: время *исчезает*, уничтожается *переживание* его *субстанциальности*. И, парадоксальным образом, именно поэтому мы, подсознательно чувствуя, что упускаем нечто очень важное, пытаемся «поймать» «здесь и сейчас», не упустить его.

Но и тут мы совершаем подмену. Нас интересует не столько *само* «сейчас», сколько наполняющие его события. И мы, стало быть, слишком любим не это наше «сейчас», а, скорее, его *объективацию* в окружающем мире, причем в мире будничном и повседневном. Мы привыкли отрывать наше «сейчас» даже от собственного прошлого, наполняя жизнь обыденными делами и фактами, которые, в силу своей повторяемости, обесценивают настоящее. В таком настоящем повторяемость преобладает над уникальностью. «Сейчас» теряет свою оригинальность и становится сиюминутностью. Но настоящее, не обогащенное прошлым, – это мнимое настоящее. Когда же мы пытаемся обратиться к прошлому, то и тут речь не идет об одурманивающем потоке переживания, в полном смысле слова воскрешения прошлого, во всем конгломерате порождаемых им и обогащающих его ощущений, наподобие прустовского мечта-

¹¹⁴ См.: Бергсон А. Письма. С. 321; Бергсон А. Творческая эволюция. С. 42. См. также: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 305. В целом Бергсон не верил в детерминированность будущего, что, впрочем, всемерно определяется логикой концепции творческой новизны (см., например, письмо Л. Брюншику: Бергсон А. Письма. С. 306; а также см.: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 175; См.: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 309–310).

тельно-ностальгического, но от этого не менее интенсивного возрожденного вчувствования в уже протекшую длительность. (Хрестоматийный пример: прустовскому Марселю вкус и запах печенья «Мадлен» даруют непосредственное повторное переживание «утраченного времени», вплоть до почти неуловимых, тончайших эмоций, некогда заполнявших его душу). В случае с нами речь идет скорее, опять же, не о прошлом как таковом, но о некоторых эпизодах и вещах, имевших в нем место, вне особой (наподобие прустовской) связи с самой тканью прошлого.

Итак, как ни печально, мы привыкли жить в мнимости, забывая о подлинном. И учение Бергсона направлено прежде всего на то, чтобы пробудить в человеке чувство «реальной длительности», способность проживать ее – в ее онтологической целостности, уникальности, неповторяемости и неделимости. Сам философ, как известно, превыше всего ставил именно свое открытие изменчивой *la durée*, укорененной в нашем бытии, и, по его словам, понадобились годы, пока он понял, что не каждый способен пробудить в себе чаемое ощущение феномена времени¹¹⁵.

Тем более, видимо, не каждый, даже обладая искомым ощущением, может с легкостью и без усилий распространить его и на бытие окружающего мира или на бытие всей культуры. Впрочем, такой шаг внутренне необходим, ведь культура сотворена человеческим духом, который, конечно же, не тождествен духу индивида, но который без него не может актуализоваться и, стало быть, априори вбирает в себя ткань сознания последнего¹¹⁶. В сфере культуры и искусства прошлое, сопresentствующее с настоящим, предстает в виде культурной памяти (а уже в области специфически искусства – в виде таких феноменов, как «память стиля», «память жанра», «память формы» и подобных). Настоящее же реализует в полной мере бергсоновскую идею «фонтанирования новизны»¹¹⁷, ее творческого изобретения: ибо в каждом конкретном произведении есть нечто особенное, отличающее его от всех прочих (даже в каноническом искусстве), в той же мере рожденное духом и сознанием определенного человека (или группы людей), в какой и позволяющее воплотиться в себе «духу времени» и, возможно, «мировому духу» с его «сверхсознанием». Причем, конечно же, «культурная память» (прошлое, взятое в аспекте его информационного фонда) напрямую влияет на творчество «здесь и сейчас», обуславливая в той или иной степени базовые, сущностные черты эстетического феномена. Иначе говоря, на примере возникновения произведения искусства яснее всего видно накопление прошлого и взаимодействие его с настоящим.

Но когда культура (и искусство) начинает *осознавать* острую необходимость в истинной длительности? Когда тяга к субстанциальному времени, к погружению в бесконечность длительности становится жизненно важной? Думается, тогда, когда возникает опасность разрыва нити времени. Тогда нарастает метафизическая тревога и эсхатологические настроения: ведь именно культурная память, погружаясь в архаические глубины мифотворчества, напоминает о том, что если рвется нить судьбы, нить жизни мироздания, – наступает мировой катаклизм. Вряд ли кто будет спорить, что рубеж XIX–XX веков – не единственный, но один из подобных периодов истории. И если Позднее Средневековье, тоже охваченное апокалиптической паникой, имело хотя бы незыблемую религиозность как гарант онтологической связи с чем-то большим, чем земное существование (и земное *время*); если обернувшийся маньеризмом Ренессанс, при всей онтологической растерянности человека перед лицом обретенной

¹¹⁵ См.: *Блауберг И. И.* Анри Бергсон. С. 137–138.

¹¹⁶ А вот тут можно вспомнить и Гегеля с его тезисом об универсализме разума. «Индивидуальные сознания людей связаны между собой, потому что разделяют общий универсальный разум. Строго говоря, единичные сознания представляют собой разные стороны чего-то универсального по своей сути, а именно – духа как такового», – комментирует П. Сингер (*Сингер П.* Гегель. Краткое введение. С. 117).

¹¹⁷ См.: *Бергсон А.* Из сборника «Мысль и движущееся». Возможное и действительное / Анри Бергсон // *Бергсон А.* Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 163; *Бергсон А.* Введение. Часть первая. С. 88.

свободы, не подвергал сомнению культуру как сущность, – то на рубеже XIX–XX столетий исподволь начался постепенный распад всех смысловых констант культуры, которые могли бы обеспечить человечеству связность существования в Истории и существования как продолжения Истории. (Явные симптомы этого распада стали заметны позднее, ближе к Первой мировой войне). Поэтому культура рубежа веков, в кьеркегоровском «страхе и трепете», остро ощутила момент кризиса, момент, отчаянно пытающийся удержаться в потоке времени и не выпасть из него, – и устремилась к обретению «истинной длительности». Не случайно Бергсон появился именно в это время. И искусство всем своим существом присоединилось к поиску истинной длительности.

Причем именно в искусстве жажда обретения «истинной длительности» превратилась в настоящие «поиски утраченного времени», а может быть, – и это еще острее – в поиски того времени, что вот-вот станет утраченным, не став еще обретенным. Я не берусь судить, удалась ли эта онтологическая попытка обретения времени. Но, кажется, XX век, с одной стороны, вроде бы, пристально вглядываясь в проблему времени (Гуссерль, Хайдеггер), с другой стороны, конституировал распад всех ценностей, в том числе и культурных, и обесценил и *время* как феномен, в онтологической субстанциальности, связности и структурности. В сфере культуры и искусства потеря субстанциального времени повлекла за собой потерю континуальности традиции: источник иссяк или ушел под землю... Но это уже совершенно другая история, в прямом и переносном смысле слова, хотя XX век как нельзя лучше соответствует выражению Томаса Манна «сама себя рассказывающая история».

В последней трети XIX столетия и на рубеже XIX–XX веков грядущие авангардистские, постмодернистские и иные онтологические катаклизмы только предчувствовались и предвосхищались; но, если приглядеться, почти все поиски «истинной длительности» таят в себе тревогу по ее скорой потере или фиксируют это чувство тревоги, пусть и непроизвольно, совершенно случайно. Например, живопись импрессионистов – что может быть более чарующим для глаза, более ярким, фонтанирующим легкостью и весельем существования? Солнечные блики на траве, дуновение ветра, рябь на поверхности озера, развевающиеся полупрозрачные ткани, полуулыбки, гибкие движения, материализованные изгибы сиюминутности – что общего между этими феноменами и метафизической тревогой утраты подлинного времени? И все же, не раз и не два перед картинами импрессионистов многих охватывает чувство иллюзорности беззаботного счастья: сиюминутность и текучесть времени в их полотнах граничат с ощущением его неостановимого ускользания, и мимолетность приобретает привкус неотвратимости. Настоящее воспринимается как то, что невозможно никакими силами удержать. Таким образом, импрессионисты, стремясь показать зрителю время *как оно есть*, во всей его неуловимости, освободив живопись от необходимости *монументализации и статизации* момента (как это было в классической картине), – тем самым «выбили почву из-под ног». Перестав *увечковечивать* момент, наполнять его *непреходящими* смыслами и тем самым продлевать до бесконечности его жизнь как феномена, импрессионисты проакцентировали бренность времени. Они этого не хотели, у них были другие задачи, – да, все так, все верно. Но факт остается фактом: в платоновом тезисе «время есть подвижный образ вечности» мы подчеркиваем либо компонент «Вечность», либо компонент «подвижный», гармоничная диалектика же этих двух компонентов дается с трудом. Смещая акценты, мы либо успокаиваемся в Вечности, либо бросаемся в метафизический поток преходящего времени. И, на мой взгляд, если мы теряем из виду, что это лишь образ чего-то незыблемого, непреходящего, недоступного земному пониманию, – мы тут же оказываемся в агонии сиюминутности.

Правда, этот поток может быть не только страшным и бурным, но и кристально чистым, несущим обновление: это уже диалектика на уровне онтологической структуры *самого* времени (а не на уровне оппозиции «время – Вечность»). И такая диалектика тоже находит воплощение в искусстве рассматриваемого периода. Вероятно, именно эта форма диалектики асимп-

тогически близка ощущению феномена времени, характерному для рубежа XIX–XX веков. Обе возможности – разрушительного либо творящего воздействия времени, оба вектора – к хаосу либо к упорядочению – имманентны также и способу бытия *самого времени* в нашем мире (если мы, вслед за Бергсоном, признаем субстанциальность времени). Все зависит от информационного наполнения временной субстанции. Но факт остается фактом: информация из прошлого влияет на сущность настоящего (а значит, и будущего), накапливаясь и соприсутствуя с новой информацией, принесенной этим настоящим. Собственно, в накоплении «лавинообразного прошлого» и его влияния на настоящее и состоит ядро бергсоновской концепции, а характер влияния может быть какой угодно, вплоть до амбивалентного, внутренне диалектического сочетания конструктивной и деструктивной интенций в отношении настоящего (которое есть *будущее для прошлого*). Бергсона когда-то обвиняли в том, что его *élan vital* совершенно нейтрален с аксиологической точки зрения; что он не несет в себе идеи блага, добра, красоты¹¹⁸. Я не могу согласиться в полной мере с такими обвинениями, и не только из преданности Бергсону и пиетета перед его мыслями: на мой взгляд, *élan vital* *кажется* нейтральным постольку, поскольку составляющие его диалектические энергии взаимно уравнивают (но не гасят) друг друга. Атом тоже нейтрален, несмотря на наличие электронов и позитронов. *Élan vital* – слишком властная сила, для того чтобы быть только созидающей, ибо материя не позволяет в нашем мире созидать из ничего. Чтобы что-то возникло, необходимо, чтобы что-то утасло. Быть может, мое мнение покажется не слишком обоснованным, но, читая «Творческую эволюцию», видя, как на некоторых эволюционных линиях жизненный порыв заходит в тупик, начинаешь иначе смотреть на эту творящую силу, *вынужденную* разрушать ею же созданное.

Так вот, явления в искусстве, актуализующие данную диалектику в полной мере, несомненно, оказываются созвучны бергсоновскому представлению о временной субстанции, представляющей собой основу мироздания¹¹⁹. А стало быть, такие явления в искусстве наиболее близко подходят к обретению истинной длительности.

В этой книге пойдет разговор о двух подобных явлениях, о двух художественных мирах, онтологически родственных той вселенной, которую создал Бергсон, – в совокупности всех характеристик ее бытия и основополагающих *субстанций*, на коих зиждется это бытие: *истинной длительности, протяженности, витальной силы (энергии жизненного порыва)*. Один из этих художественных миров создан композитором Клодом Дебюсси, другой – мастером изобразительного искусства Одилоном Редоном. Оба мэтра, каждый своими средствами, раскрывают свойства времени, пространства и материи в таком же ракурсе, как и Бергсон, причем диалектика созидающих и хаосогенных сил в их искусстве налицо.

Примечательно, что о хаосогенной стороне их художественных миров писали очень многие, наверное, потому, что невозможно о ней не писать в контексте эсхатологических предчувствий, имманентных мировоззрению людей на рубеже XIX–XX веков¹²⁰. Впрочем, замечу,

¹¹⁸ См.: *Блауберг И. И.* Анри Бергсон. С. 504–505.

¹¹⁹ К слову, сам Бергсон не отрицал родства своей философии с определенными феноменами в современном ему искусстве. См.: *Блауберг И. И.* Анри Бергсон. С. 48, примеч. 50.

¹²⁰ Так, в относительно недавно вышедшей монографии о Дебюсси Л. Кокорева справедливо отмечает, что Дебюсси можно назвать одним из предвестников экспрессионизма, ссылаясь на эскизы «Падения дома Эшеров» и на некоторые сцены из «Пеллеаса и Мелизанды» (скорее всего, имеются в виду прежде всего эпизоды, связанные с ревностью Голо, например, 4-я картина III действия, 2-я картина IV действия). См.: *Кокорева А.* Клод Дебюсси / Людмила Михайловна Кокорева. М.: Музыка, 2010. С. 17). «...Э. По всегда восхищал Дебюсси своей поэтикой тревоги и страдания. Со времени переводов Бодлера и Малларме мало кто из поколения символистов мог противостоять „метафизической дрожи“, какую пробуждали некоторые безумные видения автора „Лигейи“ и „Улялюма“. Если бы не болезнь и преждевременная смерть Дебюсси, экспрессионистская музыкальная драма родилась бы не в Германии, а во Франции» (*Яроциньский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / Стефан Яроциньский; пер. с польск. С. С. Попковой; общ. ред. и вступ. статья И. Ф. Бэлзы. М.: Прогресс, 1978. С. 214). Что касается Редона, то в русскоязычной литературе модус соответствующим описаниям задал еще Максимилиан Волошин, который был лично знаком с художником и посещал его мастерскую (см.: *Волошин М. А.* Одилон Редон // *Волошин М. А.* Лики творчества / Максимилиан Александрович Волошин; изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров; предисл. С. Наровчатова.

что хаос, согласно Бергсону, не есть отсутствие порядка, а есть *иной* порядок, неподвластный нашему осмыслению¹²¹. Но это не меняет ситуации, а даже в чем-то и усугубляет ее, потому что все неконтролируемое, противящееся пониманию, ставящее гносеологические барьеры априори вызывает у нас метафизическую тревогу, хотим мы того или нет. Ибо в случае табу на познание мы не ведаем, чего ждать от табуированных в этом отношении сторон Мироздания.

Вряд ли кто будет оспаривать, что искусство как Дебюсси, так и Редона в глубине своей тревожно и хрупко, вернее, что оно не чуждо той самой метафизической тревоге. «Ужас времени кричит синими голосами»¹²², – к характеристике, данной редоновским композициям Максимилианом Волошиным, нечего прибавить. Если отторгнуть этот ужас от феномена времени и спроецировать на материю, то станет более понятно, почему композициями Редона украсил свою комнату дез Эссент в романе Гюисманса¹²³. Редоновские монстры – не порождение больной психики, а лишь (но это «лишь» крайне значимо!) выражение «ужаса материи». У Редона есть и «ужас пространства». Как в «черных» (*les noirs*)¹²⁴, так и в «цветных» фантазиях мастер не столько укрощает хаос материи, сколько поддается ему. Предметный план не уничтожается полностью, однако постепенно исчезает, растворяется под наплывом – а иногда и агрессивным натиском – красочного материала. Большинство композиций Редона строится на зыбком равновесии между ясно считываемой предметностью – и неопределенными полуформами, вернее, полунеоформленными, беспредметными массами. По сути, это начало того пути, которое приведет живопись к абстракции. Отсюда, конечно, не следует, что абстрактное искусство не может быть упорядоченным, гармоничным, структурным и не в состоянии предоставлять свои методы укрощения хаоса. Например, В. Кандинский предлагает зрителю твердые, семантически вполне определенные в рамках художественной системы мастера структуры. Не менее ярко адресует к категории порядка *внешняя форма* экспериментов Хуана Миро, Казимира Малевича или Пита Мондриана. Дело не в самой абстракции, а в ее *очевидной борьбе* с предметностью, борьбе, которая заметна именно в творчестве Редона.

Теперь обратимся к Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда», с ее пастельно-приглушенной, матовой атмосферой, подернутой пепельной пеленой тумана, специфические, пусть и незавершенные экспрессионистские эксперименты в поздних оперных эскизах (особенно «Падение дома Эшеров»), дурманящая мистика «Святого Себастьяна», затаенно-угрожающие и откровенно бушующие, неукротимые звуковые волны «Моря»¹²⁵, таинственные, тоскливо-щемящие аккорды «Облаков» и траурная строгость «Канопы», – ряд можно продолжать,

Л.: Наука, 1988. (Литературные памятники). С. 235–237. В написании фамилии французского художника сохранена орфография Волошина). «Шевелящийся хаос – это единственная реальность Редона», – заключил поэт (Там же. С. 236).

¹²¹ См., в частности: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 72, 218, 223–235, 241, 242, 266.

¹²² Волошин М. А. Одилон Редон. С. 237.

¹²³ Гюисманс сперва описывает работы Родольфа Бредена (Rodolphe Bresdin, 1822–1885), который, кстати сказать, был учителем Редона. При описании этих гравюр и рисунков («Комедия смерти» и «Добрый самаритянин») писатель создает впечатление призрачного, иллюзорного мира, в котором добро и зло словно бы поменялись местами; можно вообразить, подчеркивает Гюисманс, что этот мир представляет собой измышление «средневекового примитивиста... Альбрехта Дюрера или курильщика опиума» (*Гюисманс Ж.-К.* Наоборот = *À rebours* / Жорис-Карл Гюисманс; пер. с фр. Е. Л. Кассировой под ред. В. М. Толмачева. М.: FreeFly, 2005. С. 73. Обе литографии Бредена находятся ныне в Кабинете эстампов в Национальной библиотеке Франции, в Париже. См. о них также: *Violla J. Odilon Redon. Sa vie, son oeuvre* / Jean Violla. Paris: Edition Internationale: Courbevoie: PocheCouleur, 2011. P. 23–28). Подобной характеристикой автор подготавливает читателя к восприятию мира Редона, мира «горячки и бреда» (*Гюисманс Ж.-К.* Наоборот = *À rebours*. С. 74). «Эти образы <...> не вписывались в рамки изобразительного искусства, создавали совершенно особую фантастическую реальность...» (Там же). Главный герой романа, разглядывая работы Редона, ощущал «странное волнение. Сходное переживание вызывали у него некоторые из „Пословиц“ Гойи или рассказов Эдгара По, галлюцинации и кошмары которого Редон как бы сделал своими» (Там же).

¹²⁴ См.: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / Валентина Александровна Крючкова. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 147.

¹²⁵ В «Море» «все, кажется, происходит как у Тернера – в космическом масштабе, а в последней части полиритмической симфонии – в „Диалоге ветра с морем“ – зловещий голос урагана, кажется, несет в себе предвестие смерти и разрушения, как и в Седьмой прелюдии тетради первой („Что видел западный ветер“»)» (*Яроцкий С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 214).

и это тоже будет, в определенном смысле, «сама себя рассказывающая история». Метафизическая тревога в произведениях Дебюсси имеет иные истоки, в сравнении с творчеством Редона. Когда Дебюсси искал то «нечто», из которого соткана Мелизанда¹²⁶, он поступал противоположным способом относительно Редона, наделявшего свои *les poirs* невероятными подписями. Даже в опере Дебюсси стремился словно бы сбросить чары *слова*, совершить восхождение к тому смыслу, который априори не поддается словесному выражению, который *выше* всяких слов и потому тяготеет к *онтологическому молчанию*. Такая тяга к молчанию заставляла композитора строить смысловую структуру своих работ в диалектике смысла звучащего – и не звучащего, наделяя смыслообразующим значением не только звуки, но и паузы¹²⁷. Редон, наоборот, пытался сконцентрировать в словесной формуле таинство смыслов, имманентных художественному образу¹²⁸. Но на поверку оказывается, что чаемое таинство смыслов рождается не в подписях к произведениям, а в напряженной диалектике явленного в слове – и скрываемого им же, актуализуемого только в невербальном. Недаром Максимилиан Волошин, чье эстетическое чувство вызывает изумление своей утонченностью, называл фантазии Редона «царством вечного Молчания»¹²⁹.

Диалектика смысла явленного – и сокрытого отчасти способствует возникновению метафизической тревоги у того, кто соприкасается с этим искусством. У художественных миров Дебюсси и Редона есть и иные общие черты, сопряженные именно с метафизической тревогой: прежде всего это чувство *стихийности* мироздания, то чувство, которое лучше всего было выражено Бергсоном в образе «жизненного порыва». Стихия неуправляема и неподвластна нашей человеческой воле. Многие события уже XXI века не оставляют сомнений на этот счет. Как приходилось вспоминать, Бергсона многие упрекали в том, что *elan vital* аксиологически нейтрален, что анархисты вполне могут воспользоваться (и воспользовались) идеей «жизненного порыва» для оправдания своей деятельности¹³⁰, и т. п. Но метафизически трагичнее и, возможно, страшнее то обстоятельство, что жизненный порыв *непредсказуем* в своем онтологическом выборе: силы созидания в любой момент могут обернуться силами разрушения, и никто не знает, куда энергия жизненного порыва повернет после, говоря модным ныне языком, «точки бифуркации». Если перенести эту проблему из плоскости вопросов бытия-существования в плоскость познания, то станет ясно: непредсказуемость *elan vital* полагает ощутимые пределы нашему познанию, вызывая *гносеологическое смятение*. Мы ощущаем, что перед нами нечто *превыше* наших познавательных возможностей, причем *превыше априори*, и что Кант был прав, обращая разум человека к собственным границам. Возможно, именно это «*превыше*» заставляло связывать стихию с категорией *возвышенного*. И тут не просто игра слов:

¹²⁶ См. письмо Э. Шоссону (1893?) в книге: *Дебюсси К. Избранные письма* / Клод Дебюсси; сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. С. 49.

¹²⁷ См., например: *Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм*. С. 209–210. Яроцинский приводит ссылки на письма Дебюсси и наиболее репрезентативные цитаты из них.

¹²⁸ По мнению В. А. Крючковой, подобное стремление противоречило природе творческого дара художника: «...символизм Редона занимает некое промежуточное положение между четкой смысловой оформленностью реалистического искусства и авангардистским растворением образного содержания в стихии живописной материи. Отсюда понятно, почему Редон, тонкий ценитель литературы, терпел неудачи в попытках иллюстрирования литературных произведений. Исходная заданность сюжета вступала в противоречие с его методом» (*Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве*. С. 152). Впрочем, исследователь не может не признать, что «Редон рассматривал литературу и живопись как различные, но *взаимодополняющие* способы художественного выражения. <...>... изображение и слово, расходясь в начальной фазе, неизбежно встречаются на стадии формирования „грезы“. Слово не может создать зримую форму, но оно *проявляет и истолковывает ее смысл*» (Там же. С. 153; курсив мой. – Е. Р.). Сравнивая Дебюсси и Редона в их отношении к слову, можно вспомнить и тот факт, что названия фортепианных прелюдий Дебюсси поместил после пьес; «...названия эти более поэтичны, чем живописны, и наперекор видимости служат скорее вуалированию намерений художника, чем их раскрытию» (*Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм*. С. 211–212).

¹²⁹ *Волошин М. А. Одилон Редон*. С. 237.

¹³⁰ См.: *Блауберг И. И. Анри Бергсон*. С. 501–503.

возвышенное всегда манит и притягивает именно своей непознаваемостью, своим недоступным познанию величием.

Историю категории возвышенного, начиная от Псевдо-Лонгина, прослеживает Умберто Эко в одной из своих известных энциклопедий («История красоты», глава XI «Возвышенное»)¹³¹. Эко отмечает, что с конца XVII – начала XVIII столетия «идея Возвышенного ассоциируется в первую очередь не с опытом искусства, а с опытом наблюдения за природой...»¹³². Одним из примеров предстает «Священная теория земли» (1681) Томаса Бёрнета, который пишет о горах: «Созерцая их, мысль естественным образом возносится к Богу... всё имеющее хотя бы отпечаток бесконечного или намек на таковое – как всякая вещь, *превосходящая наше разумение*, – переполняет душу своей грандиозностью, повергая ее в сладостный трепет и восхищение»¹³³. У Канта («Критика способности суждения», 1790) две разновидности Возвышенного – математическое (например, вид звездного неба) и динамическое (рокот бури). В первом случае «то, что мы видим, выходит далеко за пределы нашего чувственного восприятия <...> наш разум... велит нам постулировать бесконечное, которое не только чувствам нашим не под силу ощутить, но и воображению не удастся объять в едином интуитивном образе». Однако тут мы способны «ощутить величие нашей субъективности, способной желать того, что нам недоступно». Во втором случае речь идет о «бесконечном могуществе» природы, но последнее инспирирует ощущение «величия нашего духа, над которым не властны силы природы»¹³⁴. Построения Канта наводят на мысль о диалектике могущества человеческого духа – и бессилия чувственного восприятия и разума перед всем тем, что можно подвести под категорию Возвышенного. Даже Шиллер («О Возвышенном», 1801), утверждая, что именно благодаря чувству возвышенного мы узнаем о независимости нашего духа от состояния наших чувств, вынужден признать: «Возвышенный предмет бывает двоякого рода. Или мы соотносим его с нашей силой восприятия и *оказываемся не в состоянии создать себе его картину или понятие о нем*, или же с нашей жизненной силой, *которая обращается в ничто перед лицом его могущества*»¹³⁵.

Онтологическое молчание порождает молчание гносеологическое, молчание, порожденное неподвластностью стихии нашим познавательным способностям. Но оба они – и Дебюсси, и Редон – пытались асимптотически приблизиться к возможности онтологического познания *самим своим искусством*. «Из двух типов воображения, какие различает Гастон Башляр, – формального и материального, Дебюсси, конечно же, обладал особенно развитым воображением материальным, то есть таким, которое ищет форму не в живописном и переменчивом облике или же в интроспекции, а, *проникая до самого основания бытия*, отыскивает там „внутреннюю форму субстанции“. <...> ...он ведет нашу мысль к первоистокам»¹³⁶, – замечает С. Яроцинский. Ссылаясь на характеристику, данную В. Янкелевичем «Пеллеасу и Мелизанде», исследователь подмечает, что «Дебюсси улавливает своим тонким слухом последнее дыхание жизни на самом пороге, отделяющем бытие от небытия»¹³⁷. Музыка мастера словно бы вслушивается «в тайны жизни и смерти, в „сверхчувственное“»¹³⁸.

¹³¹ См.: История красоты / авт. – сост. У Эко; под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой под ред. Е. А. Костюкович. М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. С. 275–297.

¹³² См.: История красоты / авт. – сост. У Эко; под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой под ред. Е. А. Костюкович. М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. С. 281.

¹³³ Цит. по: Там же. С. 284; курсив мой. – Е. Р.

¹³⁴ См.: История красоты / авт. – сост. У Эко; под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой под ред. Е. А. Костюкович. М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. С. 294.

¹³⁵ Цит. по: История красоты. С. 297; курсив мой. – Е. Р.

¹³⁶ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 206–207.

¹³⁷ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 210.

¹³⁸ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 209.

Этот термин – «сверхчувственное» – как нельзя лучше соотносится и с искусством Редона. «Его чувства так тонки, что впечатления жизни переходят предел боли, предел ощущаемого – у него нет вкуса к действительности»¹³⁹, – писал Волошин. Спору нет, если пытаться до предела обострить восприятие, чтобы подойти вплотную к границам познания, то рано или поздно наступит понимание, что необходимо нечто действительно *сверхчувственное*, превышающее наши сенсорные возможности. Как будет показано в дальнейшем, путеводной звездой оба мастера в обрисованной гносеологической ситуации выбирают *интуицию*. Причем ясно, что подойти к пределам познания дано только избранным, обладающим особыми способностями и восприятием действительности. Об этом, кстати, говорил весьма определенно и Бергсон во многих своих работах, начиная с «Творческой эволюции» (а далее в докладе «Философская интуиция», в лекциях под заголовком «Восприятие изменчивости», в работе «Возможное и действительное»)¹⁴⁰. Утончение восприятия ведет к определенному гносеологическому одиночеству, и в этом тоже есть доля трагизма. «На высотах познания одиноко и холодно»¹⁴¹ – эта фраза лейтмотивом проходит сквозь статью Волошина о Редоне¹⁴². Недаром мастерскую Редона украшала дюреровская «Меланхолия», описанием которой русский поэт открывает свою статью о французском мастере: ведь меланхолический темперамент издавна связывался с представлением о занятиях наукой и об особом знании, доступном исключительно посвященным.

Учение о четырех темпераментах сложилось еще в античности, причем меланхолия связывалась с черной желчью, с которой «обычно ассоциировались приверженность к уединению, склонность к унынию и грусти... но также и способность к углубленному созерцанию и интенсивной творческой деятельности, протекающей вдали от людской суеты. „Открытие“ творческих способностей меланхоликов было заслугой итальянских гуманистов XV века, опиравшихся на суждения Платона и Аристотеля. Именно эту ипостась меланхолического темперамента показывает Дюрер в своей гравюре, главная тема которой, в сущности, – изображение Гения науки и созерцания, представленного в виде погруженной в размышления крылатой женщины»¹⁴³.

«Я не создал ничего, что не было бы уже выражено Альбрехтом Дюрером в его гравюре „Меланхолия“. <...> Мы все вторим ему, но лишь коротенькой песенкой, в несколько тактов»¹⁴⁴, – признавал сам Редон, имея в виду игру теней и линий, филигранную утонченность правдивого в своей неправдоподобности сочетания разнообразных форм и причудливых образов.

Асимптотическое приближение к познанию, на мой взгляд, отчасти находит отражение в некоторых редоновских образах: друидессы, крылатые старики, величественные женщины, и все с сомкнутыми веками, со взглядом, обращенным в глубь собственного сознания, словно бы хранящие память о мистерии рождения этой художественной Вселенной, но не открывающие никому своего знания¹⁴⁵. Волошин находит и более страшный образ в редоновских работах,

¹³⁹ Волошин М. Одилон Редон. С. 236.

¹⁴⁰ См., например: Бергсон А. Творческая эволюция. С. 76; *Его же*. Из сборника «Мысль и движущееся». Философская интуиция. С. 180; *Его же*. Восприятие изменчивости / Анри Бергсон // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. / Анри Бергсон. СПб.: М. И. Семенов, 1913–1914. Т. 4: Вопросы философии и психологии; пер. В. Флеровой; в книге также: Жуссен А. Романтизм и философия Бергсона; пер. Б. С. Бычковского. 1914. С. 13; Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Возможное и действительное. С. 163.

¹⁴¹ Волошин М. Одилон Редон. С. 236, 237.

¹⁴² Появляясь в общей сложности трижды, причем в последний раз – завершая всю статью.

¹⁴³ Королева А. Ю. Дюрер / Анастасия Юрьевна Королева. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. (Галерея гениев). С. 95.

¹⁴⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. С. 182.

¹⁴⁵ См. о феномене антидиалогичности, присущей редоновским образам: Лукичева К. Л. Цвет безмолвия (Искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) / Красимира Любеновна Лукичева // Европейский символизм: сб. ст. / отв. ред. И. Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. С. 61–62.

образ того создания, которое, впрочем, обладает в мире Редона, с точки зрения поэта, исключительными правами на познание:

Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя
Лизнуло мне лицо и скрылось без следа...
Лишь вечность зыблется ритмичными волнами.
И с грустью, как во сне, я помню иногда
Угасший метеор в пустынях мироздания,
Седой кристалл в сверкающей пыли,
*Где Ангел, проклятый проклятием всезнанья,
Живет меж складками морицинистой земли*¹⁴⁶.

Все эти образы словно бы служат намеком на то, что еще всего лишь шаг – и все тайны раскроются перед зрителем. Но этот шаг не дано совершить никому. Даже заплатив за утончение чувств трагическим одиночеством, никто не будет в состоянии преодолеть пропасть в один шаг – такова «бесконечная скорбь познания»¹⁴⁷.

Итак, гносеологический эксперимент, поставленный Дебюсси и Редоном и заключающийся в стремлении проникнуть в истоки жизни, балансировать на грани бытия и небытия, требует определенной платы и имеет ощутимые последствия для структуры их художественных миров. Эти последствия касаются прежде всего основополагающих онтологических категорий времени, пространства, материи, как они являют себя в художественных мирах обоих мастеров. Если, по мысли В. Янкелевича, «о музыке Дебюсси можно сказать, что это космогония в сжатом виде, квинтэссенция истории мира»¹⁴⁸, – то абсолютно тот же тезис будет верен и для Вселенной Редона. Искусство этих мастеров словно бы приоткрывает завесу над тайнами космогонических процессов, формирующих облик пространства, материи и даже, быть может, самого времени. Дебюсси и Редон будто показывают постепенное разворачивание, становление пространственно-временной структуры художественного целого, и становление это происходит последовательно, *посредством* постепенного прироста материала и его постепенной же *самоорганизации*. То есть материя, звуковая или красочная, участвует в создании пространственно-временного континуума, имманентного произведению; этот вопрос будет подробно рассмотрен в последующих главах. Здесь же особенно важно подчеркнуть, что такая самоорганизация пространства, времени и материи не может проходить спокойно, без катаклизмов, без выплесков «протуберанцев» творческой энергии, без зачастую дисгармоничных, но совершенно необходимых для общей эволюции изменений, – и что всё это не может не вызывать чувство онтологического трагизма, трагизма бытия, для осуществления которого необходимы потрясения и деформации как пространственно-временной структуры, так и материальных форм.

Вовсе не обязательно, для того чтобы показать трагизм существования, заставлять реальность корчиться мунковскими гримасами и исходить от боли на манер Оскара Кокошки или Густава Малера. Можно показать реальность *почти что без искажения*, и даже *совсем без искажения*, но при этом преподнести *сущность* (именно сущность, а не форму!) феноменов пространства, материи и времени так, что экзистенциальный «страх и трепет» пробежит по жилам реципиента. Тут есть принципиальное различие между восприятием *формы* перечисленных феноменов и восприятием их *сущности*. Для наглядности возьмем пример из живописи. Про-

¹⁴⁶ Волошин М. Избранные стихотворения / Максимилиан Александрович Волошин; сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Лаврова. М.: Советская Россия, 1988. С. 49; курсив мой. – Е. Р.

¹⁴⁷ Волошин М. Одилон Редон. С. 236.

¹⁴⁸ Цит. по: Януцинъский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 213. См.: Jankélévitch. La musique et L'ineffable. Paris: A. Colin (Orleans, Impr. nouvelle), 1961. P. 164.

странство во всех версиях мунковского «Крика» до предела деформировано. Однако это следствие, а не причина, деформации мира (внутреннего мира «автора» и мира окружающей его реальности). То есть вид и степень деформации пространства зависит от того видения, которое Мунк вложил в картину. Или иначе: «деформация» в психологической и эмоциональной сфере *заставляет* искажаться наше *восприятие* пространства, *заставляет интерпретировать* пространственную структуру именно таким образом, наделяя ее параметрами кривизны, вогнутости и т. п.

Рольф Стенерсен в книге о Мунке приводит надпись, которую художник сделал на литографии «Крик»: «Ich fühlte das Geschrei der Natur» – «Я почувствовал крик природы»¹⁴⁹. В то же время несомненно, что это и крик души самого художника, который заставляет природу откликаться и резонировать. (Кстати, видимо, в этом отличие экспрессионизма от романтизма. Романтизм никогда не навязывал природе каких-либо эмоциональных реакций и не применял к природе психологическое насилие. Романтизм лишь допускает отзвуки в природе, он ищет соответствий эмоционального состояния человека и состояния стихий в природе. Экспрессионизм же зачастую искажает природу по своему усмотрению, потому что, не найдя необходимого ему накала эмоций в окружающем мире, он заставляет окружающий мир измениться настолько, насколько захочет.) Читатель также может вспомнить следующий рассказ самого художника: «Как-то вечером я шел по тропинке. Город остался позади, внизу расстилался фьорд. Заходящее солнце сделало облака кроваво-красными, и я почувствовал крик, пронзивший природу; я слышал его доподлинно. Когда я работал над картиной, то написал облака как настоящую кровь. Цвета раскрывались от крика»¹⁵⁰. Стенерсен так отразил свои впечатления от одного из вариантов картины: «Небо кроваво-красное, линии пейзажа громоздятся... чудовищными извилинами. <...> „Крик“ – может быть, самая характерная картина Мунка. От нее веет всепоглощающим страхом. Она показывает, как краски и линии пейзажа встают против слабого и сверхчувствительного человека. Это сам Мунк, который однажды вечером вдруг почувствовал, что пейзаж его парализует. Линии и краски ландшафта двинулись к нему, чтобы удушить его»¹⁵¹.

Однако в других условиях пространство будет увидено и запечатлено художником иначе. Вот об этом и речь: восприятие *изменчиво*, и потому изменчива форма, которой мы наделяем тот или иной феномен посредством нашего восприятия, а затем и посредством интерпретации. Но если мы, скажем, всем своим существом ощущаем, что Эйнштейн был прав и что, стало быть, пространство неоднородно, – это уже совсем другое дело. В данном случае наше восприятие подчиняется чему-то более сильному, чем оно само, и перестает быть изменчивым. Вернее, его изменчивость, даже и сохраняясь, перестает быть *онтологически определяющей*. «Что-то более сильное», корректирующее наше восприятие, может представлять собой особую *интуицию*, относящуюся к мирозданию, своего рода *мирочувствование*. Именно такой случай и представляет собой творчество Редона: его *интуиция реальности* была такова, что пространство его художественного мира искривлено по определению, изначально, это непреложная данность. Причем это пространство – одновременно без глубины и бездонно, без координат и ориентиров; оно синкретически слито с наполняющей его материей и сформировано ею. И потому от наполнения материей, от ее конфигурации зависит и кривизна пространства, которая оказывается при этом абсолютно свободна от любых произволов собственно видения. Вот почему, по моему мнению, фантазии Редона в определенном смысле более чутко отражают тревож-

¹⁴⁹ См.: Стенерсен Р. Эдвард Мунк. [1863–1944] / Рольф Стенерсен; пер. с норв.; послесл. И. Я. Цагарелли. [М.]: [Искусство], [1972]. С. 37.

¹⁵⁰ Цит. по: Морозова О. В. Шедевры европейских художников / Ольга Владиславовна Морозова. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2015. (Сокровищаживописи). С. 274.

¹⁵¹ Стенерсен Р. Эдвард Мунк. С. 36–37.

ное предожидание мировых катаклизмов, чем мунковское горячее марево извивающегося в муках заката.

Не менее впечатляющи метаморфозы звукового пространства в произведениях Дебюсси¹⁵². Никакой предзаданной «координатной сетки» (вроде линейной перспективы в живописи), никакого иерархического «деления на планы» («аванплан», «средний» и «дальний» план), никакой центрированности – ничего привычного, что в классико-романтическую эпоху согласовывалось бы с намерениями композитора на прекомпозиционном этапе (поскольку в сознании музыканта в данном случае присутствует обобщенный способ организации пространства: континуальная мелодия, опорные с точки зрения гармонии басовые линии, фактурное заполнение «среднего яруса» и т. п.). Даже у Малера ощущается «реликт» такой пространственной структуры. У Дебюсси все иначе: любой элемент может быть главным и «притягивать» остальные, независимо от своего фактического положения в пространстве, а зачастую все элементы в определенный момент могут потерять четкие контуры, и строго очерченный фактурный рельеф превратится в тернеровское марево. «...Дебюсси спасся столь же хитроумно, как Одиссей, направлявшийся к острову Гелиоса. Он держался вдалеке от Харибды функциональной гармонии и с осторожностью плыл вблизи Сциллы чистой сонористики; и поскольку дань, уплаченная этой последней, не была слишком высокой, он добрался до цели сквозь узкий пролив, разделяющий две эпохи в музыке, без того чувства изолированности, какое стало уделом позднейших смельчаков – Веберна или Эдгара Вареза, которые, будучи воодушевлены его примером, проявляли меньшую осторожность»¹⁵³.

Эта стратегия вполне может напомнить аналогичное лавирование Редона, с той лишь разницей, что последний должен был выбирать между жертвами в пользу Предметности (Харибды) и Абстракции (Сциллы), причем Абстракция в данном случае *нефигуративна* (не предлагает вычлененных из красочной массы, обособленных фигур), то есть выступает прямым двойником сонористики в музыке. И дань, уплаченная абстракции, была тоже довольно умеренной.

Позволю себе привести еще одну цитату из книги Яроцинского, поскольку в данном случае мне хотелось бы экстраполировать все положения этой цитаты на искусство Редона. «...Благодаря *исключительной музыкальной впечатлительности*, какой до него был наделен, пожалуй, только Моцарт, *сонорному качеству отдельного звука или сочетаний звуков* (после Дебюсси начинают говорить не об аккордах, а о созвучиях) он придал *роль фактора, участвующего в создании структуры музыкального произведения наравне с мелодикой, ритмикой и гармонией*, что оказалось серьезным шагом, последствиями которого полностью воспользуется под воздействием Веберна лишь новейшая музыка»¹⁵⁴. Исключительная впечатлительность – это о Редоне, для которого едва уловимое движение в природе, едва читаемое душевное движение становились мощным творческим импульсом. Налицо «сонорное» качество отдельных цветковых пятен и даже отдельных касаний кистью холста, отдельных штрихов пастелью и карандашом, участие этих обособленных касаний в формировании не только структуры картинного пространства, но и даже предметного образа. Естественно, в силу специфики изобразительного искусства, линии, цвета, красочный материал всегда обладают означенными функциями; но отнюдь не всегда они обладают при этом *семантической самодостаточностью*, эмансипируясь от предметного смысла и одновременно служа его выражению. В музыке Дебюсси аналогичная самодостаточность принадлежит отдельным звукам и созвучиям, выполняющим зачастую функцию смысловых единиц.

¹⁵² В музыке Дебюсси «действие различных законов тяготения и взаимозависимостей притормаживается, все становится проблематичным, приобретает многозначный, поливалентный характер» (*Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 217*).

¹⁵³ *Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 206.*

¹⁵⁴ *Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 223; курсив мой. – Е. Р.*

И хотя у Редона (как, впрочем, и у Дебюсси) не было прямых последователей, не приходится сомневаться, что «позднейшие смельчаки» и на поприще живописи были куда менее осмотрительны. Звуковое пространство у Дебюсси, подобно изобразительному пространству редоновских фантазий, творится самим материалом и синкретически слито с ним, поэтому форма и структура художественного пространства в обоих случаях кристаллизуются постепенно, по мере создания художественного мира, а не существуют уже на прекомпозиционной стадии в качестве некоего априорного «вместилища». И музыкальное, и живописное пространство оказываются пронизаны «сеткой» «силовых линий» причудливой конфигурации, зависящей от конкретных элементов, которые постепенно формируют целое. «Твердые», оформленные и сонористические (нефигуративные) элементы композиции обуславливают специфический баланс устойчивости и неустойчивости, «раскачивая» восприятие реципиента между полюсами порядка и хаоса, то предоставляя ему ориентиры, то вновь дезориентируя.

И все же я не буду в предлагаемой книге делать четкий акцент именно на этом, хаосогенном, аспекте – катализаторе метафизической тревоги. Я буду обращаться к этому аспекту по необходимости. Мне бы, как автору, хотелось достичь невозможного: продемонстрировать способы интерпретации в искусстве Дебюсси и Редона феноменов времени, пространства, материи, родство данной интерпретации с бергсоновским толкованием названных онтологических категорий, – но при этом избежать показа диалектического раздвоения заложенных в них энергий на де- и конструктивные. Потому что онтологический синкретизм противонаправленных энергий не допускает их разъединения для последующего анализа, – да и какой был бы в подобном анализе смысл?

Но чтобы соблюсти баланс хаоса и космоса, нужно сказать и об аспекте порядка и структурности в творчестве Редона и Дебюсси. Фантазии Редона *можно* воспринимать иначе: *можно* усматривать в клубах материала не уничтожающую, а порождающую стихию, которая не разрушает, а, наоборот, формирует те или иные структуры. Это уже вопрос *нашего видения* и *нашего толкования*. То же самое относится и к музыке Дебюсси. В ней, конечно, никто не найдет изжившей себя романтической восторженности; но можно отказаться и от поисков в его художественном мире пряной атмосферы утонченного декаданса. Вернее, вполне допустимо выбирать из многогранной вселенной, созданной Дебюсси, те произведения, в которых акценты могут быть переставлены без ущерба для художественного смысла: новый ракурс рассмотрения только придаст феномену новое измерение. В тех же волнах «Моря» вполне можно усмотреть не только скрытую, затаенную угрозу стихии, но и ее свободную созидательную игру. Разве не манифестировал сам Дебюсси, сочиняя еще свою раннюю «Весну», что мечтал выразить постепенное высвобождение и пробуждение творящих сил природы?¹⁵⁵ Тут мне хотелось бы остановиться, поскольку в последующих главах собственно *творящей энергии*, наполняющей произведения Дебюсси, и Редона, будет посвящено немало страниц. То есть, рассматривая особенности проявления времени, пространства и материи в композициях этих мастеров, мне *придется* подчеркивать именно этот аспект *созидания, становления, творения новизны* – потому, что он *прежде всего* выражает *природу* и *способ бытия* бергсоновской *истинной длительности*.

Далее, именно такой аспект позволяет ощутить творчество обоих мастеров, в свою очередь, как *прошлое*, влияющее на *наше настоящее* с точки зрения заложенной в произведениях Редона и Дебюсси творческой энергии. Более того, так мы сможем ощутить *соприсутствие* их художественных миров с нашим настоящим. Зачем? – поинтересуется читатель. Затем, что, если мы переживаем культуру как часть себя, как составляющую своего духовного мира, как

¹⁵⁵ «Я хочу выразить медленное... образование существ и вещей в природе, затем растущий расцвет, завершающийся яркой радостью возрождения к новой жизни...» (Цит. по: Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Юлий Анатольевич Кремлев. М.: Музыка, 1965. С. 154).

непременный компонент своей жизни, – то культура прошлого ощущается нами как *живое* настоящее, источающее актуальные *для нас* смыслы. А значит, она *продолжает* быть *подлинным* феноменом, который обладает собственным бытием (вернее, которому это бытие *имманентно*), продолжает существовать как *живой феномен*, актуальный здесь и сейчас. Стоит взглянуть и иначе: погружаясь в прошлое, мы лучше понимаем свое настоящее. Произведение искусства можно рассматривать двояко: как *наличие* и как *тенденцию*. Вернее, с точки зрения его полноценного, полноправного бытия как наличия, бытия как «здесь и сейчас» – и с точки зрения бытия как тенденции, как проецирования самого себя в будущее. Бергсоновский подход к реальности, будучи экстраполирован на искусство, приводит, по моему мнению, к гармоничному совмещению двух точек зрения. Произведение искусства живет, с одной стороны, в сознании реципиента, который, воспринимая это произведение или вызывая его образ в памяти, дает ему бытие-как-субстанциальное настоящее. Причем при восприятии неизбежна интерпретация – и бергсоновская «логика ретроспекции» всемерно подкрепляет этот тезис. Но учение Бергсона помогает также воспринимать настоящее как прошлое для будущего, то есть – как энергоинформационную основу грядущего. Так же и в творчестве: каждое произведение, со всеми имманентными ему смыслами, влияет на будущее культуры. И мы, окунувшись в прошлое столетней давности, через саму бергсоновскую философию, через музыку Дебюсси или фантазии Редона, ощутим наше настоящее как прямое следствие *того самого* прошлого; и смыслы, наполняющие *наше* настоящее, приобретут историческую глубину и многомерность. Наше настоящее станет подлинным, так как обретет *свое* прошлое, *свою историю*, историю феноменального бытия-в-мире. Когда-то Марк Блок говорил, что мечтает пробудить в читателе жажду познания¹⁵⁶. Впрочем, онтологическая жажда бывает весьма различной: жажда познания, жажда понимания, жажда погружения в бытие. А мне бы хотелось, чтобы у читателя возникла жажда живого культурного прошлого, как оно осуществляется и живет в настоящем.

Ведь абсолютно ясно и несомненно, есть те, кто, устав от мнимости посткультуры, вернее, устав оправдывать этой мнимостью собственное духовное бездействие, отправились на поиски подлинного настоящего. И я даже рискну предложить такой тезис: найти онтологически непреложное настоящее можно *только* посредством обретения подлинного прошлого. Но – и тут онтологическое предостережение как нельзя более уместно – невозможно ограничиться *только* прошлым. Помнится, один известный герой Ж.-П. Сартра мечтал примириться с собой в прошлом¹⁵⁷. Если мириться с собой исключительно в прошлом, мы будем обречены на диссонантное существование здесь и сейчас, мы фактически откажемся от возможности гармонии существования. Что ж, это свободный выбор каждой личности, но разве не продуктивнее и естественнее мириться с собой в настоящем, принимая прошлое как неотъемлемую его часть? В том числе – прошлое культуры. Тогда мы вновь окажемся включенными в поток становления культурных событий и – как знать – тем самым оставим себе шанс на примирение с собой и *в будущем*: ведь подобно тому как прошлое, вливаясь в настоящее, влияет на него, так и настоящее, в свою очередь, – обуславливает грядущее. Признав прошлое «своим», живым именно своей включенностью в настоящее, мы и настоящее наделяем онтологической подлинностью постольку, поскольку оно устремлено вперед. И это составляет слабую надежду на *продолжение* культуры.

¹⁵⁶ «Великий Мэтланд, английский историк права, ученый, который продвинулся дальше всех в изучении средневековых обществ, говорил, что историческая книга должна пробуждать жажду Жажду познаний и поисков. Автору этой книги очень хотелось бы, чтобы кто-нибудь из его читателей стал жажущим», – так сформулировал свою мечту Блок в предисловии к одной из своих интереснейших работ (*Блок М. Феодальное общество* / Марк Блок; пер. с франц. М. Ю. Кожевниковой, Е. М. Лысенко (том I, часть I, книга вторая); под ред. Н. С. Мавлевич. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 9–10).

¹⁵⁷ Я вспоминаю последнюю страницу нашумевшего *в свое время* романа «Тошнота» (La Nausée, 1938). См.: *Сартр Ж.-П. Тошнота* / Жан-Поль Сартр; пер. Ю. Я. Яхниной // *Сартр Ж.-П. Тошнота: Избр. произведения* / Жан-Поль Сартр; пер. с франц. В. П. Гайдамака, Д. Н. Гамкрелидзе, М. Н. Грецкого, Л. Г. Григорьяна, Л. А. Зониной, Ю. Я. Яхниной; вступ. статья С. Н. Зенкина. М.: Респубика, 1994. С. 182.

Все это объясняет, почему Бергсон так актуален в наше время. Актуален? Да, относительно, конечно. С Бергсоном легко спорить, и он сам это прекрасно осознавал¹⁵⁸. Но ведь ценность учения того или иного мыслителя определяется отнюдь не догматичностью и непроверяемостью высказанных им идей. С Аристотелем, Кантом, Хайдеггером спорить ничуть не труднее – было бы желание. Иные рассуждения устаревают, потому что на вопросы, которых они касаются, впоследствии находят более вразумительные и точные ответы. А иные идеи оказываются актуальны в веках и не устаревают. На мой взгляд, очень точно суть *истинного* философского учения подметил Шарль Пегги. И хотя его тезисы относятся в первую очередь к бергсоновской концепции, они верны в принципе, и я не откажу себе и читателю в удовольствии их привести. «Великая философия – не та, которую никогда не побеждали. Но мелкая философия – всегда та, которая не сражается». «Великая философия – не та, против которой нечего сказать. Она та, которая что-то сказала». «Великая философия – не та, которая выносит окончательные суждения... Она та, которая вносит тревогу, вызывает потрясение»¹⁵⁹.

Бергсон и правда пробуждает метафизическую тревогу особого рода. Он предлагает найти подлинное время, а значит, и подлинное бытие, которое в нашем мире невозможно вне времени. Он предлагает вступить в диалог с нашим *собственным* временем, с временем *нашей индивидуальной жизни*, и этот диалог невозможен в свою очередь без диалога с прошлым. Чтобы постичь *свое* время, человек должен осознать его *истоки*, то есть – обернуться назад.

Но чтобы этот двойной диалог – с прошлым *мировой истории* и с прошлым *истории собственной* – состоялся, необходимо выработать способ общения с прошлым как таковым и с теми феноменами, которые погружены в него и были им созданы. Впрочем, современная ситуация в сфере, которая продолжает носить гордо звучащее имя «Культура», допускает уклонение от диалога с прошлым. И дело тут не только в пресловутом постмодернизме, о котором написаны тысячи страниц (и несколько из них уже прибавилось, к сожалению, и в этой книге) и который предлагает интеллектуализированную игру с *другим* (будь на месте *другого* культура, личность или время). Дело в том, что *страх перед окончательной потерей прошлого* толкает зачастую к *стремлению превратить в прошлое все, что еще прошлым не стало*¹⁶⁰, а в первую очередь, *то, что стало им de facto, но de jure продолжает быть актуальным для настоящего и, сопри существуя с настоящим, пока еще не тонет в потоке времени*.

Чтобы эта мысль о метафизическом страхе не показалась читателю необоснованной, позволю себе привести блестящий пассаж из автобиографической повести Ж.-П. Сартра «Слова» («Les mots», 1964), где между строк зачастую выплескиваются протуберанцы подобного онтологического ужаса: «Чтоб гарантировать собственную *нетленность в сознании человечества*, я умозаключил, что и само оно пребудет всегда. Угаснуть в его лоне значило родиться и *обрести бесконечность*, но если бы передо мной высказали гипотезу о гибели планеты в результате какого-нибудь катаклизма, пусть даже через пятьдесят тысяч лет, я пришел бы в ужас; еще и сейчас, утратив все иллюзии, я не могу без *страха* думать о том, что солнце остынет; пусть люди забудут обо мне на следующий день после похорон, это меня не трогает; я неотделим от них, пока они живы, неуловимый, безымянный, *сущий в каждом, как во мне самом присутствуют миллиарды почивших, которых я не знаю, но храню от уничтожения*; но если человечество исчезнет, оно в самом деле убьет своих мертвецов»¹⁶¹. Сартр прав в том,

¹⁵⁸ См.: Бергсон А. Введение. Часть вторая. С. 104–105.

¹⁵⁹ Пегги III. Заметка о Бергсоне // Пегги III. Избранное: Проза. Мистери. Поэзия / Шарль Пегги; пер. с франц. С. С. Аверинцева, Ю. А. Гинзбург, Л. А. Зандера, Н. А. Струве; сост. Д. Рондони, Т. В. Викторова, Н. А. Струве; вступ. ст. Г.-У. фон Бальтзара. М.: Русский путь, 2006. С. 198.

¹⁶⁰ Так иные несостоявшиеся самоубийцы, которых удалось спасти, мотивировали желание расстаться с жизнью страхом смерти и невозможностью постоянно находиться в ее ожидании.

¹⁶¹ Сартр Ж.-П. Слова: Автобиографическая повесть / Жан-Поль Сартр; пер. с франц. Ю. Яхниной, Л. Зониной. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. С. 286–287; курсив мой. – Е. Р.

что мы храним в себе все прошлое человечества, всю его культуру, все созданные им смыслы. Можно даже заключить, что это наша миссия – хранителей истинного бытия прошлого.

Я думаю, у нас есть все шансы справиться с подобным парадоксальным стремлением поскорей превратить в прошлое любые культурные смыслы ради их сохранения. Прошлое – не «сокровищница», как любят говорить. Прошлое – это живое время, переливающееся в настоящее и дающее ему жизнь. И если мы будем общаться с прошлым как с живым собеседником, оно сделает нас духовно намного богаче, чем в том случае, если мы будем относиться к нему как к коллекции отживших свое драгоценностей. Прошлое надо вопрошать, и оно ответит. Этот тезис не нов, естественно, как и *nib sub sol novum*, но контекстуально он может звучать по-разному: как рекомендация, как постулирование метода познания и даже как призыв. Мне бы хотелось, чтобы это был именно призыв ко всем неравнодушным. Не стоит забывать, в согласии с изложенным выше отношением к прошлому, откуда этот призыв генетически исходит. Школа Анналов утвердила правила общения с прошлым, главное из которых гласило: мы обязаны вопрошать источник, сам по себе он нем. Но *как* его вопрошать? Исчерпывающий ответ предложили представители философии диалога (М. Бубер, М. Бахтин, О. Розеншток-Хюсси и другие): *метод* вопрошания прошлого должен базироваться на субъект-субъектных отношениях. Прошлое, в том числе и прошлое культуры, не как пустая оболочка событий, а как концентрированная энергетическая сущность, обладает качеством *субъектности, личности* уже потому, что оно порождено человеческим духом.

Таким образом, круг замыкается: мы вновь лицом к лицу сталкиваемся с мировым духом. Диалог с прошлым подразумевает и диалог с духом. И несомненно, в данном случае тоже стоит задуматься о методологии: ведь метод должен находиться в согласии с предметом изучения. Естественно, на ум приходят те методы, которые разработаны в дильтеевых «науках о духе»¹⁶² – для того они и возникли, чтобы налаживать контакт человечества с собственным же духом. Правда, памятуя исходный тезис о неразрывной связи духа и культуры, бесполезно вспомнить, что эти же самые науки назывались другим ученым «науками о культуре».

Когда-то кёнигсбергский философ в «Критике чистого разума» с безошибочной логикой показал, что мы не можем ничего знать о мире, как он есть на самом деле, мы должны довольствоваться нашим знанием о том, каковым онявляется нам, будучи увиденным сквозь особые формы контакта с ним – сквозь время и пространство¹⁶³. И представители точных наук, вслед за Кантом, вынуждены были признать, экстраполировав рассуждения философа в свою сферу, что при проведении эксперимента всегда присутствует наблюдатель. Он неустраним в принципе. Невозможно представить мир без познающего субъекта¹⁶⁴. Правда, во времена Канта никто не заговаривал о феномене гуманитарных дисциплин. И когда о них заговорили, оказалось, что здесь не просто присутствует наблюдатель, а что этот самый наблюдатель становится участником, интегрированным в процесс смыслообразования. Все сказанное могло бы выглядеть как трюизм, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Апеллируя к Дильтею

¹⁶² Согласно комментарию Жермена Базена, «термин *Geisteswissenschaften* <...> был предложен Дильтеем во второй половине XIX века с целью отличить данную сферу знания от *Naturwissenschaften* – „естественных наук“ или „наук о природе“ Философской основой предложения Дильтея было давнее, традиционное в Западной Европе, в частности в Германии, различие *Geist* и *Natur* [-] (жизненного) сознания и (безжизненной) природы» (Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. С. 126). Это слово «жизненный», даже будучи взято в скобки, чрезвычайно значимо: в философии жизни оно вполне может превратиться из просто «жизненного» в «витальный» в смысле «жизнедеятельный».

¹⁶³ Рассмотрению данного вопроса посвящена вся глава 6 (под названием «Восстановление сложности») весьма любопытной книги Г. Аксенова. См.: Аксенов Г. П. Причина времени / Геннадий Петрович Аксенов. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 57–68.

¹⁶⁴ Справедливости ради стоит отметить, что Гегель иронизировал по поводу кантовского подхода к вопросам познания, например, в работе «Малая логика»: «...исследование познания возможно только в процессе познания, и рассмотреть так называемый инструмент знания значит не что иное, как познать его. Но желание познавать прежде, чем приступить к познанию, так же несуразно, как мудрое намерение того схоластика, который хотел научиться плавать прежде, чем броситься в воду» (Сингер П. Гегель. Краткое введение. С. 92).

или к Риккерт, мы должны вспомнить, что такие науки – это не только следствие развития знаний о мире, но еще и следствие эволюции миропонимания и появления особой интуиции, особого мирочувствования, которое властно потребовало обратиться к самому человеку (как он *есть*), ко всем уровням его бытия.

И вряд ли кто-то всерьез посмеет спорить, что бергсоновская философия (как и другие философии, по привычке относимые к родовому направлению «философии жизни») внесла в формирование такого мирочувствования огромный вклад. Поэтому *метод познания*, предложенный Бергсоном, во многих своих нюансах резонирует с методами наук о духе или о культуре. А потому непосредственному рассмотрению бергсоновского метода в этом ракурсе будет посвящен следующий раздел данной книги.

Эта глава, несмотря на достаточно продолжительные рассуждения, все же носит вступительный характер. Поэтому время подвести некоторые итоги и задать модус дальнейшему. Как у любого автора, у меня, разумеется, присутствует желание, чтобы книгу кто-то прочел и чтобы она кому-то понравилась. В таких желаниях нет ничего нового, да и, в сущности, предосудительного. Но в то же время мне вовсе не хочется настаивать на безусловной справедливости *именно такого* взгляда на культуру, *именно такого* понимания истории и тех феноменов (философии и искусства), которые живут на страницах этой работы. «Живут» – мне хотелось бы так думать, во всяком случае, «пытаются жить». Опровергнуть изложенные здесь мысли не составит труда тем, кому изначально присуща диаметрально противоположная гносеологическая позиция. Например, тем, кто недолюбливает герменевтику, полагая, что попытка толкования некоего феномена ради понимания последнего – пустое занятие, имеющее результатом лишь никому не нужные измышления. Или тем, кто все-таки упорно предпочитает видеть в культуре лишь погребенную под слоем вековой пыли сокровищницу, а не неиссякающий поток живых, эволюционирующих духовных смыслов и материальных форм их выражения.

Эрнст Гомбрих говорил об ответственности критиков и историков искусства за все, что они пишут, поскольку они оказывают влияние на эстетические суждения других людей¹⁶⁵. Я, как автор, осознаю и принимаю эту ответственность. А согласятся с моими выводами или нет – это уже другой вопрос.

Следует договориться с читателем еще вот о чем: автор не профессиональный историк-фактолог и не исследователь, специализирующийся на философии истории, либо, равным образом, на истории философии. Мне просто не по душе вводить читателя в заблуждение: феномен, попадающий в поле моего зрения, прежде всего – история искусства. Однако, как читатель уже понял, на мой взгляд, невозможно отделять историю искусства от истории культуры в целом.

И, наконец, последнее

Назначение вступительного раздела состоит обычно в том, чтобы настроить читателя на определенный лад, погрузить его в специфическую атмосферу, дать почувствовать стиль и эмоциональный тон авторского высказывания. Иногда – чтобы дать понять, какова в целом позиция автора по рассматриваемым в дальнейшем проблемам. Думаю, эта позиция для читателя уже достаточно ясна. Что же касается стиля – он будет меняться в зависимости от предмета обсуждения. Написать книгу в едином стиле, на одном дыхании очень трудно, но часто и невозможно, потому что, насколько в эстетическом феномене форма и содержание слиты воедино, настолько же конкретные явления культуры и искусства обуславливают способ высказывания о них, который должен гармонизировать с их сущностью. Автор стремился почувствовать, в чем заключается такая гармония в каждом отдельном случае. Если это удавалось не всегда – что ж, остается надеяться на снисходительность читателя.

¹⁶⁵ См.: Гомбрих Э. История искусства. С. 612.

Назначение вступительного раздела состоит также в том, чтобы ответить на вопрос, зачем вообще написано дальнейшее. Ответов может быть много, и они зависят от того, насколько автор сам отдает себе отчет в собственных побуждениях. Иногда честнее будет говорить о мотивах явных и скрытых, о целях первого и второго порядка и т. д., чем объяснять написание книги новизной предмета или взгляда на предмет. Так вот, мне, во-первых, дорога культура рубежа XIX–XX веков, причем в большей мере – культура французская. И я приглашаю других разделить эту любовь. Во-вторых, несмотря на сомнения многих эрудированных и обретших мировое признание ученых (читатель без труда поймет, кого именно), я верю в эстетическую сущность истории. Я верю также и в то, что эта сущность раскрывается в плодах деятельности человеческого духа, которые мы привычно называем культурой. И в то, что искусство и философия в качестве светских форм бытия человеческого духа в наибольшей мере воплощают мощь и энергию последнего (я не рискую говорить о религии). В конце концов – и в этом основная цель предлагаемой книги – мне бы просто хотелось показать, что смыслы, излучаемые культурой, – *вечно* живые и что, возможно, они и есть то самое *истинное* прошлое, которое неизменно сосуществует с нашим настоящим, определяя наше мировоззрение и предстояние Универсуму.

Глава II. Интуитивный метод Бергсона: ретроспектива и перспектива актуализации,

в которой автор ставит вопрос об историческом месте бергсоновского метода и убеждает читателя в том, что бергсоновская концепция и, в частности, методология резонирует с иными концепциями, порожденными субъект-субъектным отношением к миру; что и чаемая философом «новая метафизика», и гуманитарное знание апеллируют к онтологической области, творимой человеческим духом, и потому «родственны по природе»; что, стало быть, интуитивный метод Бергсона совершенно уместно актуализовать в сфере современного гуманитарного знания; и что, наконец, бергсоновская «логика ретроспекции» и дает нам право на интерпретацию его учения и экстраполяцию его методов на современные сферы знания о мире.

Конечно, не все в равной мере проверено и проверяемо в том, что нам сообщает философия, и к сути философского метода относится требование, чтобы разум часто и в отношении многих вопросов соглашался на риск. Но философ избегает этих опасностей, ибо застрахован от них: ведь есть вещи, в которых он чувствует себя непоколебимо убежденным. Он сможет убедить в этом и нас, если передаст нам интуицию, в которой черпает силы¹⁶⁶.

Анри Бергсон

§ 1. Бергсоновский интуитивный метод и «науки о духе»

Одному из основоположников школы Анналов, почитателю Бергсона, замечательному историку Марку Блоку принадлежит чрезвычайно емкое высказывание о специфике любой науки: «Всякая наука... определяется не только своим предметом. Ее границы в такой же мере могут быть установлены характером присущих ей методов»¹⁶⁷. Это высказывание, впрочем, можно уточнить: не только границы, но сама *сущность* науки связана с имманентной ей методологией. И не редкость, когда сущность дисциплины формируется *одновременно* с подобающими методами; иногда же обновление методологии исподволь приводит к обновлению науки, касаясь как структуры, так и смыслового ядра последней. В последней трети XIX – первой трети XX века обрела вполне строгие очертания собственно та сфера знания, которое сейчас мы привычно именуем знанием гуманитарным, то есть – обращенным к человеку как существу духовному, мыслящему и познающему.

Читатель, несомненно, помнит имена В. Дильтея¹⁶⁸, Г. Зиммеля¹⁶⁹, О. Розенштока-Хюсси, М. М. Бахтина. Эти ученые пытались осмыслить гуманитарное знание как осо-

¹⁶⁶ Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Философская интуиция / Анри Бергсон // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 176.

¹⁶⁷ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Марк Блок; пер. Е. М. Лысенко, примечания и статья А. Я. Гуревича. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1986. С. 29. Пример апелляции Блока к Бергсону см.: Там же. С. 107.

¹⁶⁸ В настоящее время наблюдается особый интерес к дильтеевским изысканиям. Это нашло отражение, прежде всего в подготовке и постепенном издании шеститомного «Собрания сочинений» Дильтея (*Дильтей В. Собрание сочинений: в 6 т. / Под общ. ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000–2004. Том 1. 762 с; Т. 3. 418 с; Т. 4. 531 с. На данный момент изданы 1, 3 и 4-й тома; полное описание см. в конце главы*) и организации многочисленных конференций (например, конференция «Вильгельм Дильтей и философская культура современности», 4–5 октября

бую сферу актуализации *человеческого духа* (вспомним знаменитый термин Вильгельма Дильтея «науки о духе» – «Geisteswissenschaften»), сферу, где действуют закономерности, отличные от законов точных, естественных наук («наук о природе» – «Naturwissenschaften»), и где, следовательно, применяются специфические методы и инструменты познания реальности¹⁷⁰. «Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о *безгласной* вещи и естественном явлении»¹⁷¹, – говорил М. Бахтин.

Конечно, разные гуманитарные дисциплины формировались не вдруг, а постепенно, но найти свою уникальную сущность и метод им посчастливилось лишь в определенных гносеологических и мировоззренческих условиях, когда был поставлен под сомнение приоритет естественных наук в вопросах познания реальности, или, точнее, когда сама реальность стала восприниматься не так, как прежде; в том числе иначе стало ощущаться *бытие* реальности и *жизнь* как высшая форма этого бытия. Жизнь теперь осознается не с точки зрения *оставленного ею следа*, поддающегося анализу и препарированию (чем занимаются точные науки), а с позиций ее имманентных свойств, таких как непрерывное развитие, уникальность каждого момента истории, принципиальная неповторимость событий и т. д. «Предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении. <...> Самораскрывающееся бытие не может быть вынуждено и связано. Оно свободно и потому не предоставляет никаких гарантий. Поэтому здесь познание ничего не может нам подарить и гарантировать...»¹⁷². Познать самораскрывающееся бытие невозможно «со стороны», в качестве постороннего наблюдателя¹⁷³; процесс познания синкретически связан в данном случае с интеграцией в поток *становящегося бытия*, *проживанием* самого познания как бытия, а значит – «пропуская через себя» всех *онтологических характеристик*, *Мироздания во всей их первозданности*. Отсюда – новаторское отношение к категориям времени и пространства, понимаемым теперь не как Кантова апри-

2001. Москва, РГГУ, по материалам которой осуществлено издание: Герменевтика. Психология. История. Вильгельм Дильтей и современная философия. М.: Три квадрата, 2002. 208 с). Примечательны также исследования, посвященные данному мыслителю, например: *Плотников Н. С. Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея / Николай Сергеевич Плотников. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. 232 с.*

¹⁶⁹ См., например: *Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Георг Зиммель // Зиммель Г. Избранное: в 2 т. / Георг Зиммель; отв. ред. Л. Т. Мильская. М.: Юрист, 1996. Т. 1: Философия культуры / пер. А. В. Дранова, М. И. Левиной, И. И. Маханькова, А. М. Руткевича, А. Ф. Филиппова, Г. А. Шевченко. С. 494–516. *Его же*. Понятие и трагедия культуры // Там же, с. 445–474; *Зиммель Г. Проблемы философии истории: Эюд по теории познания / Георг Зиммель; пер. с нем. под ред. В. Н. Линда. Изд. 2-е. М.: URSS, 2011. 165 с. (Из наследия мировой философской мысли: теория познания).**

¹⁷⁰ «...термин „науки о духе“ Geisteswissenschaften – перевод „moral science“ Д. Ст. Милля – возник как калька „наук о природе“ Naturwissenschaften, в то время, когда именно естественные науки стали идеалом общезначимого знания – английский и французский позитивизм, О. Конг. Вместо „познающего субъекта“, „разума“ исходным становится „целостный человек“, „тотальность“ человеческой природы, „полнота жизни“» (*Михайлов И. А. Дильтей / И. А. Михайлов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 664).*

¹⁷¹ *Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин; сост. С. Бочаров и В. Кожин. М.: Художественная литература, 1986. С. 477; курсив мой. – Е. Р.*

¹⁷² *Бахтин М. М. Заметки / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин; сост. С. Бочаров и В. Кожин. М.: Художественная литература, 1986. С. 516. «Бытие целого, бытие человеческой души, раскрывающееся свободно для нашего акта познания, не может быть связано этим актом ни в одном существенном моменте. Нельзя переносить на них категории вещного познания (грех метафизики). <...> Становление бытия – свободное становление. Этой свободе можно приобщиться, но связать ее актом познания (вещного) нельзя» (Там же).*

¹⁷³ В «Прощании с Декартом» Ойген Розеншток-Хюсси в нескольких строках дал квинтэссенцию вырисовывающейся здесь проблемы цивилизации, настроенной на познание посредством ratio: «В лице Декарта человечество, уверенное в Божьем благословении, решилось совершить совместное и общее усилие, которое преобразовало бы темный хаос природы в предметы, которыми можно овладеть с помощью рассудка. Ради успеха этого стремления было необходимо навести чары „Cogito ergo sum“ на людей, для того чтобы преодолеть их естественную слабость и достаточно удалить их от мира, который должен был быть объективирован. „Cogito ergo sum“ создало *дистанцию* между человеком и природой» (*Розеншток-Хюсси О. Прощание с Декартом. С. 146).*

орная сетка координат, накидываемая сознанием на действительность, а как субстанции, причем обладающие уникальными качествами. Аналогично категория материи приобретает статус не только и не столько основы бытия, сколько феномена, наполняющего живое время истории (истории человека или природы), не столько самодовлеющего фундамента мироздания, сколько потенциальной возможности для осуществления в становлении подлинной субстанции – времени, в этой ипостаси представляющего как бергсоновская *la durée*. По мысли О. Розенштока-Хюсси, «современный человек больше не верит в надежность существования, основанного на абстрактном мышлении. Но он всем сердцем и всей душой отдается борьбе человека против распада творения. Он знает, что вся его жизнь должна стать ответом на призыв»¹⁷⁴.

Впрочем, появление квантовой физики заставило признать, что даже в сфере точных наук не все так просто: инструменты исследования влияют на исследуемый феномен, а что уж говорить о самом исследователе. Мы включены в познаваемую реальность и не можем познать ее «как она есть сама по себе». Наблюдатель становится соучастником познаваемого физического процесса, напрямую влияя на него своими приборами. Но если взглянуть шире – в силу нашей априорной *сопричастности* реальности, мы влияем на нее не только своей собственно физической деятельностью (к которой, конечно же, относятся и естественнонаучные эксперименты), но и деятельностью духовной (или антидуховной). И *как только* гуманитарные науки – ведь именно они обращены к духовным проявлениям человеческой природы – осознали эту сопричастность, они смогли обрести собственную суть.

Не оживляя давнишнего философского диспута о том, существует ли реальность вне воспринимающего сознания и какова она при положительном решении этой проблемы, приходится констатировать, что *если* реальность познаваема, хоть в какой-то мере, то *исключительно* постольку, поскольку пытлиное сознание является ее частью, и поскольку *бытие познающего сознания* неотделимо от ее бытия, будучи интегрированным в него *априори*. Примерно таков был вывод, к которому, шаг за шагом, продвигались постепенно мыслители В. Дильтей, М. Хайдеггер, а позже – Х.-Г. Гадамер и П. Рикёр. Если Дильтей соединяет «понимание» с «Жизнью», имманентной человеку именно как духовно-познающему существу, то М. Хайдеггер в знаменитой книге «Бытие и время» (1927) рассматривает понимание «не как способ познания, но как способ бытия»¹⁷⁵. Согласно Хайдеггеру, «человеческое бытие (Dasein) есть с самого начала бытие понимающее. <...>... понимание... не просто лежит в основе нашего отношения к тем или иным текстам, но в основе нашего отношения к миру»¹⁷⁶.

Из отмеченной сопричастности человека реальности следует несколько немаловажных, хоть и вполне очевидных следствий. Первое: если мы говорим именно о сопричастности посредством духа и в сфере духа, то понятие реальности должно быть расширено в сравнении с тем, которое подразумевают точные науки. А именно: не только окружающий нас материальный мир, но и реальности, созданные духовной деятельностью человека (культурная, социальная, историческая, художественная...) получают полноправный онтологический статус. И поскольку эти реальности конституируются «науками о духе» – постольку вполне логично говорить об онтологизме последних.

Второе: духовная (как ее вариант – культурная) сопричастность неподвластна времени. Физическая реальность дана нам здесь и сейчас, и хотя мы подозреваем, что стабильные ее

¹⁷⁴ Розеншток-Хюсси О. Прощание с Декартом. С. 144.

¹⁷⁵ Малахов В. С. Герменевтика / В. С. Малахов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 513.

¹⁷⁶ Малахов В. С. Герменевтика / В. С. Малахов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 513.

компоненты и аспекты были таковыми и тысячи лет назад, соприкоснуться *физически* (да и не только физически) с *физической* реальностью, ставшей *прошлым*, пусть и не далеким, мы не можем. Духовная, историческая, культурная, художественная реальности – все они могут быть соположны нашему наличному бытию «здесь и сейчас», а могут иметь *истоки* своего бытия в прошлом, то есть *предшествовать* нашему бытию; и однако же их бытие продолжается в настоящем лишь потому, что становится причастным нашему бытию. Время их бытия возрождается и возобновляется через наше настоящее. Этим реальностям, как феноменам, *необходима* наша реальность, реальность существования воспринимающего и творящего сознания, – они *онтологически* нуждаются в ней, чего нельзя сказать о физической реальности в отношении к наблюдателю-ученому. Равно как и мы обогащаем и поддерживаем наше духовное настоящее, черпая в духовном прошлом человечества; об этом уже немало было сказано в первой главе. Иными словами, тут налицо *взаимная онтологическая необходимость* друг в друге. И такая необходимость укоренена в генезисе всех этих реальностей: они не только говорят о человеческом духе, *по рождению* им, и, будучи следами и свидетельствами созидającego торжества духа, в прошлом или в настоящем, – они стремятся вновь соприкоснуться с ним. Они содержат слишком много человеческого, и потому их бытие заканчивается тогда, когда нет человека, *вопрошающего* их. Тут можно вспомнить методологический тезис, выдвинутый представителями школы Анналов: сам по себе источник (прежде всего текстовый), свидетельствующий о прошлом, нем, нам нужно вопрошать его, если мы хотим, чтобы его свидетельство заговорило.

Причем это «человеческое», имманентное духовной реальности в целом (в том числе и составляющим ее реальностям культурной, художественной и т. д.) и выдающее ее генезис, обуславливает ее *текстовую* природу в изначальном значении слова «текст» (лат. «textus» – «ткань, сплетение, связь, сочленение»). Ведь всё, что создано творящим человеческим сознанием, в той или иной мере связано и системно с точки зрения репрезентируемого смысла, а значит, сопряжено с изобретением структуры этого смысла, уже поэтому несвободного от элементов символики и знаковости (знак и символ как виды структурных смысловых единиц). «Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный)»¹⁷⁷, – отмечал М. Бахтин. Отсюда – специфика гуманитарного знания: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.)»¹⁷⁸.

Постулируя необходимость текстовой актуализации смысла, порожденного духом, М. Бахтин замечает: «Дух (и свой и чужой) не может быть дан как вещь (прямой объект естественных наук), а только в знаковом выражении, реализации в текстах и для себя самого и для другого»¹⁷⁹. Так Бахтин подходит вплотную к вопросам о статусе и месте герменевтики (как искусстве толкования текста¹⁸⁰) в контексте гуманитарного знания. Проблема истолкования с конца XIX века начинает напрямую связываться с проблемой *специфического типа мышления*, которое Бахтин называет гуманитарным и которое постепенно обретало статус самодовлеющего, не нуждающегося в оправдании и в поддержке мышления формально-логического¹⁸¹. «Стено-

¹⁷⁷ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. С. 477–478.

¹⁷⁸ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. С. 477–478.

¹⁷⁹ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. С. 476.

¹⁸⁰ Чтобы не вводить читателя в заблуждение и не провоцировать движение его мысли в сторону шлейермахеровских построений, поспешу предупредить, что в данном случае я позволяю себе трактовать герменевтику в общем смысле, как «учение о принципах интерпретации» в целом, причем взятое с онтологическим, хайдеггеровским, уклоном. (См.: *Неретина С. С. Герменевтика* / С. С. Неретина // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 1 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 509).

¹⁸¹ В. С. Малахов отмечает, что в рамках «философии жизни» В. Дильтея обретает особый методологический статус герменевтика: отныне «„понимание“ есть не частный аспект теории познания, но фундамент гуманитарного знания („наук о духе“)

грамма гуманитарного мышления – это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать»¹⁸².

Надо ли добавлять, что окружающая реальность – также не вещь и притом вполне может быть осмыслена как текст? Гуманитарное знание постулирует субъект-субъектные отношения в принципе, рекомендуя распространить их даже на физическую реальность. Эти отношения характерны (то есть *должны быть* характерны – таково чаемое гуманитарными науками гносеологическое состояние) теперь не только для контакта мысли вопрошающей и мысли отвечающей, но и для предстояния человека миру. И потому эти отношения, отношения «Я и Ты» (апеллируя к известной книге Мартина Бубера), обретают онтологический оттенок¹⁸³. Мне вспоминается призыв философа отнестись к дереву не как к объекту, а как к субъекту: «... может произойти так, что, когда я гляжу на дерево, меня захватывает отношение с ним, и отныне это дерево больше уже не Оно. Сила исключительности завладела мной. <...> Мне встречается не душа дерева и не дриада, но само дерево»¹⁸⁴.

Я очень опасаясь, впрочем, что в современном мире рекомендации Бубера по восприятию дерева как единичного, конкретного бытия, стремящегося к диалогу с бытием направленного на него познающего сознания, будут расценены в патологическом ключе. Несмотря на все усилия представителей «философии диалога», наше мышление остается практически нацеленным, а наше сознание – прагматичным и в чем-то даже антидуховным: все же западная цивилизация слишком долго пребывала в эйфории обладания миром как объектом, чтобы в одночасье проникнуться восточной мудростью соприсутствия и со-бытия с миром как живым, сознательным целым.

Но даже скептически настроенные относительно «философии диалога» люди не смогут отрицать, что, во-первых, эта философия стала следствием определенного мировоззрения, а во-вторых, что, подходит она или нет для современной жизни как таковой, она совершенно точно подходит для гуманитарного знания. Вернее, как уже пришлось убедиться, она имманентна самой природе истинного гуманитарного знания. Ведь реальность, описываемая гуманитарным знанием, не только не может существовать без человека как *духовного субъекта*, но и сама, будучи результатом духовного созидания со стороны человека, содержит как частицу духа, так и частицу человеческой субъективности. Можно сказать и иначе: эта реальность является следствием деятельности человека как духовного субъекта и потому – коль скоро человек, творя эту реальность, отражается в ней и придает ей нечто от своей сути и своего бытия – ей оказываются свойственны *по природе* черты духовности и субъективности. Стало быть, гуманитарное знание априори запрограммировано на субъект-субъектные отношения познающего и познаваемого.

вообще» (Малахов В. С. Герменевтика. С. 512). Дильтей обосновывает уникальность гуманитарного познания и «несводимость процедур последнего к процедурам естественнонаучного познания <...>. „Понимание“ есть, по Дильтею, единственно адекватное средство передачи целостности, именуемой Жизнью. „Понимание“ трактуется при этом как та процедура, благодаря которой „жизнь“ вообще может быть прояснена и осмыслена. „Жизнь“ здесь – наименование духовно-исторического мира, важнейшей характеристикой которого является его изоморфность нам как познающим. Живое может быть познано живым. „Дух в состоянии понять лишь то, что порождено духом“» (Там же).

¹⁸² Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. С. 477.

¹⁸³ Не только человек вопрошает Мироздание, но и Универсум может задавать встречные вопросы познающему сознанию – это обоюдный диалог.

¹⁸⁴ Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер; пер. В. Рынкевич / Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер; пер. с нем. В. Рынкевич, Ю. Терентьев, С. Лезов, А. Миронов, И. Маханьков; под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лезова; вступ. ст. Г. С. Померанца. М.: Республика, 1995. (Мыслители XX века). С. 19. Книга Бубера написана в 1923 году.

Реализация таких отношений в процессе познания требует особого способа контакта с исследуемой реальностью, особого подхода к ней. Если перед нами объект, мы можем вторгаться в его пределы, препарировать его и т. д. Но субъект, если мы уважаем границы и смысл его бытия, не терпит подобного обращения. Вот откуда исходит в данном случае требование отказаться от практического действия над познаваемой реальностью или, уж по крайней мере, бережного к ней отношения. Опять же, в философской плоскости такое требование связано с любой реальностью, более того, с Универсумом в целом. И хотя мировоззрение, инспирирующее подобные императивы, могло бы стать актуальным уже в эпоху разделения наук, то есть начиная с XVII века, тогда еще разрушение реальности, понятой как объект, не порождало такой метафизической тревоги, как на рубеже XIX–XX веков, а тем более в XX столетии.

Мировоззрение, как, впрочем, и философия, его выражающая, становятся по-настоящему своевременными лишь тогда, когда в них есть доля саморефлексии, когда они могут смотреть сами на себя со стороны и понимать, ответы на какие животрепещущие вопросы они призваны дать. И остаются востребованными они до тех пор, пока в их ответах нуждаются и пока именно эти ответы признают правильными или хотя бы дающими надежду. Как бы то ни было, «диалогическое» мировоззрение, взятое в глобальном плане, до сих пор не реализовалось – доказательства кажутся излишними; скорее всего, поэтому до сих пор о нем говорят, спорят: оно не устарело. Но, взятое в аспекте собственно гуманитарного знания, оно реализовалось фактически с того самого момента, как возник сам феномен гуманитарных наук.

Дело осталось за малым: разомкнуть границы гуманитарного знания, почерпнуть содержащееся там «диалогическое» мировоззрение и интегрировать в наше отношение к миру вообще. Правда, все это останется, видимо, прекраснодушной мечтой, мечтой, скрашивавшей существование таких мыслителей, как М. Бахтин, О. Розеншток-Хюсси, М. Бубер, а ранее – Уильям Джеймс и Анри Бергсон. И так как наш контакт с земным миром и даже со всей Вселенной так и не обрел статуса или хотя бы признаков субъект-субъектного отношения, гносеологические методы, предложенные этими мыслителями, воспринимаются лишь как манящие призраки из будущего. Но, будучи экстраполированы в область гуманитарных дисциплин, эти методы прекрасно работают, так как созвучны «камертону», по которому выстроены гуманитарные дисциплины как духовный феномен. Вот почему, скажем, бергсоновский гносеологический метод в целом до сих пор вызывает подозрение и сомнения в его эффективности – но в частном аспекте его применения, в гуманитарных науках, некоторые исследователи уже признают его силу. Так, В. Пивоев и С. Шрёдер приходят к выводу о том, что «Бергсон поставил вопрос о необходимости разработки новых методологических подходов для гуманитарных наук»¹⁸⁵.

В самом деле, Бергсон был одним из первых, кого одолевали сомнения в том, что методы, заимствованные гуманитарным знанием из сферы точных наук, адекватны *сущности* этого знания. Пользуясь излюбленным выражением философа, можно констатировать: между естественными и гуманитарными науками нет «родства по природе». Более того, сам феномен гуманитарного знания, само его появление и стремительное развитие свидетельствуют о том, что пришло время *задать* вопрос, действительно ли мир таков, каким его представляют нам точные науки¹⁸⁶. *Ответ*, конечно же, не может быть единственным, «правильным» во все времена: всё зависит от самосознания эпохи в аспекте гносеологических проблем. Тут с особой

¹⁸⁵ Пивоев В. М., Шрёдер С. А. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания / Василий Михайлович Пивоев, Стивен Шрёдер. Петрозаводск: Изд-во Петр ГУ, 2008. С. 4.

¹⁸⁶ Так, например, А. Цуркан указывает, что как Бергсон, так и Альфред Норт Уайтхед «подвергли сомнению базовые установки научного метода исследования» не потому, что отрицали состоятельность этого метода в практическом аспекте, а потому, что «их обеспокоил философский аспект вопроса о том, является ли реальность... тем, чем ее мыслит себе наука» (Цуркан А. А. Западная метафизика XX века (А. Бергсон и А. Н. Уайтхед) как следствие кризиса европейской рациональности / Алексей Анатольевич Цуркан // Лекции по истории западной философии XX века. Воронеж: Изд-во ВГТУ, 1999. С. 3).

ясностью становится видно, насколько справедлив бергсоновский тезис о необратимости истории и о бесконечном приросте и модификации онтологических смыслов, переживаемых и трактуемых каждой эпохой на свой лад. Ведь, скажем, в XVII столетии мало кому (разве что Блезю Паскалю) пришло бы в голову посеять семена недоверия на почву, заботливо возделанную точным математизированным и рационализированным знанием.

Собственно говоря, эти семена недоверия, засеянные уже в веке XIX, касаются как смыслов гносеологических, так и онтологических, что даже важнее. С точки зрения гносеологии важно было понять, что инструменты и методы познания, предлагаемые точными науками, не всесильны и «не работают», когда речь идет о духе и его проявлениях в нашем мире. С точки зрения онтологии – что фундаментальные категории, которые привыкло применять сознание, стоит заговорить о сущностной структуре Универсума, – время, пространство, материя – не исчерпываются описанием, предлагаемым «науками о природе». И, как вывод, – что реальность, в ее истинном *бытии как, таковом*, не поддается разуму, что она, подобно Протею, предстает в тысяче несходных обликов и при любой попытке поймать ее в рационалистическую сеть меняет образ, чтобы не быть пойманной. Суть же ее бытия (если допустить, что она в принципе постижима хотя бы отчасти) требует иных, более тонких и одухотворенных способов контакта.

Здесь самое время обратиться к интуиции, причем спектр значений данного слова в рассматриваемом случае весьма специфичен. Не мудрствуя лукаво, вспомним, что латинское слово *intuitio* означает «созерцание, непосредственное восприятие, пристальное всматривание» и подразумевает в широком смысле «способность прямого, ничем не опосредованного постижения истины»¹⁸⁷. Причем интенции, содержащиеся в интуиции как познающем бытии, обнаруживаются двояко: в интеллектуальном плане и в плане чувственном. Квинтэссенцией интуиции в интеллектуальном аспекте можно считать Декартову интуицию, которой философ дал вполне ясную дефиницию: «Под интуицией я понимаю не веру в шаткое свидетельство чувств и не обманчивое суждение беспорядочного воображения, но понятие ясного и внимательного ума, настолько простое и отчетливое, что оно не оставляет никакого сомнения в том, что мы мыслим, или, что одно и то же, прочное понятие ясного и внимательного ума, порождаемое лишь естественным светом разума...»¹⁸⁸.

Хотя в дальнейшем философская традиция (особенно в лице Канта, Гегеля и, на особенных основаниях, Шопенгауэра) и разуверилась в блестящих способностях интеллектуальной интуиции, она одинаково разочаровалась и в мнимом всемогуществе разума (правота того же Канта в этом вопросе очевидна). Поэтому некоторые мыслители пытались придать новое измерение привычным уже *intuitio* и *ratio*. О «новой рациональности» я не буду слишком распространяться; о ней речь еще будет идти в этой книге. Скажу лишь, что, например, Шарль Пеги и впоследствии Морис Мерло-Понти связывают феномен «новой рациональности» с особенным, одухотворенным состоянием разума, к которому последний восходит в процессе самораскрытия и саморазвития¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Новиков А. А. Интуиция / А. А. Новиков // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 2 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 140.

¹⁸⁸ Цит. по: Клайн М. Математика: поиск истины / Морис Клайн; пер. Ю. А. Данилова. М.: РИМИС2007. С. 138.

¹⁸⁹ См., например: Мерло-Понти М. Эйнштейн и кризис разума / Морис Мерло-Понти // Мерло-Понти М. Знаки / Морис Мерло-Понти; пер. с франц., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 2001. (История эстетики в памятниках и документах). С. 225–226. «Новой рациональности» Мерло-Понти противопоставляет рациональность классическую. Надо ли говорить, что представителем «новой рациональности» в тексте Мерло-Понти выступает Бергсон? О Пеги на этот счет см.: Блауберг И. И. Анри Бергсон / Ирина Игоревна Блауберг. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 458; *Peguy Ch. Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* / Charles Péguy. – Paris: Emile-Paul frères, éditeurs, 1914. P. 49.

Что же касается нового отношения к интуиции, то в том пестром многообразии новаторских трактовок этого феномена, которое именуется «интуитивизмом», выделяются интерпретации, наделяющие интуицию новыми интенциями: например, интенцией к мистическому как непосредственно данному (Н. О. Лосский); интенцией к «непосредственному касанию» и «первичному переживанию» бытия (Н. Бердяев; то есть интенцией к онтологическому как бытию, скажем так, «самому-по-себе»); интенцией к сверхрациональному (С. Л. Франк).

Ничуть не умаляя всей тонкости и глубины концепций, предложенных названными мыслителями, отмечу, что в этом калейдоскопе позиция А. Бергсона¹⁹⁰ кажется особенно примечательной. С одной стороны, интуиция понимается как особая «симпатия», своего рода «вчувствование» в предмет познания, «вчувствование» чисто духовное, добавлю от себя. С другой стороны, философ подчеркивает, что его интуиция является функцией *мышления* и ни в коем случае не может быть названа просто чувством¹⁹¹. Собственно чувства можно осмыслить в пределах бергсоновской гносеологии как способ представления сознанию того знания, которое добыто о мире посредством интуиции; причем оформление знания происходит одновременно с самим процессом познания.

Этот процесс имеет специфический характер: мы должны приложить гносеологической усилие, нашу познавательную энергию к познаваемому феномену – иначе наш гносеологический акт вообще не состоится¹⁹². Наверное, не будет слишком смелым обобщением сказать, что, рождая интуицию, мышление проявляет себя в *творческом* аспекте; тем самым само познание становится творческим и бескорыстным актом, а не практически ориентированным действием. Мне кажется, ценность бергсоновского интуитивизма именно в том, что он удачно соединяет мыслительную деятельность с творческим актом, то есть актом по сути духовным. Или иначе: мышление, не теряя своих полномочий и возможностей обретения полноценного знания, становится одухотворенным (и только потому и обретает чаемые возможности и полномочия).

Именно интуиция, понятая в бергсоновском ключе, способна иметь дело не только с данным нам в ощущениях миром, но и с миром мыслимым, духовным; способна не вторгаться в познаваемый предмет, а соприкасаться с ним духовным путем. В самом деле, в решении подобных проблем вряд ли может помочь, скажем, интеллектуальная интуиция, как ее понимали Декарт, или Спиноза, или даже Фихте и Шеллинг¹⁹³. Мистическое августиновское озарение (своего рода интуиция) тоже не вполне соответствует самой природе разрешаемых проблем: мы не имеем права ждать озарения, пусть даже оно исходит от Бога; мы должны сами, совершая над собой усилие, изменять наше привычное практическое отношение к реальности и добывать знание о ней, стремясь асимптотически приблизиться к знанию незамутненному, чистому, непосредственному. Поэтому Бергсон совершенно справедливо отмежевывается от

¹⁹⁰ Справедливости ради напомним, что Бергсон оказал сильнейшее влияние на Н. О. Лосского, который, изложив учение французского коллеги, настолько умело ассимилировал его идеи, что буквально превратил их в собственные. См.: *Аосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона* / Николай Онуфриевич Лосский. Пб.: Учитель, 1922. 116 с.

¹⁹¹ См.: *Бергсон А. Введение в метафизику* // *Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 томах* / Анри Бергсон. СПб.: М. И. Семенов, 1913–1914. Т. 5: Введение в метафизику. Смех и др. произведения; пер. В. Флеровой и И. Гольденберга. 1914. С. 6. *Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Введение. Часть вторая. О постановке проблем* / Анри Бергсон // *Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь* / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 110.

¹⁹² См. об этом: *Бергсон А. Интеллектуальное усилие* / Анри Бергсон // *Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т.* / Анри Бергсон. СПб.: М. И. Семенов, 1913–1914. Т. 4: Вопросы философии и психологии / пер. В. Флеровой; в книге также: Жуссэн А. Романтизм и философия Бергсона; пер. Б. С. Бычковского. 1914. С. 121–156.

¹⁹³ О понятии интеллектуальной интуиции см. справочную статью: *Соколов В. В. Интеллектуальная интуиция* / В. В. Соколов // *Новая философская энциклопедия: в 4 т.* / Ин-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научно-ред. совет: предс. В. С. Степин, заместители предс: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. Т. 2 / науч. ред. М. С. Ковалева, Е. И. Лакирева, Л. В. Литвинова, М. М. Новосёлов, А. П. Поляков, Ю. Н. Попов, А. К. Рябов, В. М. Смолкин. М.: Мысль, 2010. С. 129–130. Как указывает А. Новиков, «статус интеллектуальной (рациональной) интуиции как высшего вида знания отстаивали с теми или иными оговорками Спиноза, Локк, Лейбниц, Мальбранш и др.» (*Новиков А. А. Интуиция*. С. 140). Замечу, что слова «интеллектуальный» и «рациональный» применительно к интуиции не совсем синонимичны.

всех тех философов, которые «уже обращались к интуиции, в большей или меньшей мере противопоставив ее интеллекту»: прежде всего от Шеллинга и Шопенгауэра¹⁹⁴.

Сказанного, как я думаю, вполне достаточно, чтобы согласиться с *методологической* направленностью бергсоновского интуитивизма: интуиция есть способ контакта с миром (гносеологический аспект интуиции) и способ бытия в мире (онтологический аспект ее) – ведь *созидая* акт познания *собственным энергетическим усилием*, мы тем самым создаем самих себя, раскрываем собственное бытие как бытие познающее. Интуиция, таким образом, – это метод предстояния реальности и со-бытия с ней. «*Интуиция* – метод Бергсонизма, – провозглашает Жиль Делёз буквально в самом начале своей работы. – Интуиция – это ни чувство, ни вдохновение, ни неупорядоченная симпатия, а вполне развитый метод, причем один из наиболее полно развитых методов в философии. Он имеет свои строгие правила, задающие то, что Бергсон называет „точностью“ в философии»¹⁹⁵.

Прописная буква в слове «Бергсонизм» принадлежит Делёзу. Стоит соблюдать осторожность при использовании терминов *бергсонизм* и *бергсонизанство*. Так, например, в отличие от Делёза, имевшего полное право говорить о *бергсонизме* в контексте своей работы, М. Мерло-Понти сомневался не просто в оправданности термина, а в истинности явления, обозначаемого этим термином. «Официальный бергсонизм искажает истинного Бергсона. Бергсон будоражил, бергсонизм успокаивает. Бергсон – это завоевание, бергсонизм – защита, оправдание; Бергсон – это контакт с миром, бергсонизм – сборник общих мест»¹⁹⁶.

По мнению Делёза, без понимания специфики интуитивного метода Бергсона мы не в состоянии постичь его учение. В этом отношении Делёз, несомненно, был прав: любой вдумчивый исследователь, излагая концепцию Бергсона, не может миновать вопроса о методе, поскольку из исходных размышлений Бергсона о природе времени – а это самое важное в его учении – с неизбежностью следует понимание интуиции как метода. Сам мыслитель высказался на этот счет в письме (1916) датскому психологу и историку философии Харальду Гёффдингу¹⁹⁷. В оценке фундаментальности метода Бергсона Делёзу близок А. Штенберген: метод – это «главный пункт, с которого легче всего себе усвоить всю философию Бергсона»¹⁹⁸.

Исходя из своей уверенности в гносеологической силе бергсоновского метода, Делёз без колебаний ставит «интуицию – как строгий и точный метод – во главу угла»¹⁹⁹ и по ходу изложения предлагает читателю формулировку пяти правил бергсоновской методологии²⁰⁰. Причем, как полагал сам Бергсон, «единственно нормальный», хотя и «с виду парадоксальный» подход заключается в том, что вначале совершаются великие открытия, а затем уже уместно задаваться вопросом, как это произошло²⁰¹. Осмысление методологических принципов Бергсона позволяет понять, как философ пришел к своим открытиям. Превосходно сказал о Бергсоне М. Мерло-Понти: «...он никогда не отказывался от своего метода – прямого, трезвого,

¹⁹⁴ Бергсон А. Введение. Часть вторая. С. 99.

¹⁹⁵ Делёз Ж. Бергсонизм / Жиль Делёз // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Жиль Делёз; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свицкого; науч. ред. В. И. Аршинова. М.: Per Se, 2001. С. 229.

¹⁹⁶ Цит. по: Морель П. Предисловие / Пьер Морель, посол Франции в России // Французская философия и эстетика XX века / предисл. П. Мореля; пер. И. Гольденберга, И. Вдовиной, А. Густыря; комментарии А. В. Густыря, И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 1995. Программа Пушкин. Вып. 1. С. 6.

¹⁹⁷ См.: Бергсон А. Письма / Анри Бергсон // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 321, а также во Введении (часть вторая) к сборнику «Мысль и движущееся» см.: Бергсон А. Введение. Часть вторая. С. 99.

¹⁹⁸ Штенберген А. Интуитивная философия Анри Бергсона / Альберт Штенберген; пер. с нем. Б. С. Бычковского. Изд. 2-е. М.: URSS, 2009. (Из наследия мировой философской мысли: история философии). С. 14.

¹⁹⁹ Делёз Ж. Бергсонизм. С. 230.

²⁰⁰ Делёз Ж. Бергсонизм. С. 231–250.

²⁰¹ См.: Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся». Философия Клода Бернара / Анри Бергсон // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон; пер. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 181.

непосредственного, необычного, – с помощью которого намеревался перестроить философию, отыскать глубины в том, что мы принимаем за видимость или за абсолют, и, наконец... сохранить дух открытия, этот первейший источник его исканий»²⁰².

И если в эссе о Клоде Бернаре Бергсон называет знаменитого естествоиспытателя создателем нового «Рассуждения о методе», после Декарта²⁰³, то аналогичным почетным статусом можно наградить и самого Бергсона. Как отмечает И. Блауберг, «Введение в метафизику» претендует на статус квинтэссенции методологических принципов философа и тоже сопоставимо с Декартовым «Рассуждением о методе»²⁰⁴.

Из всех бергсоновских методологических принципов (о них я буду говорить далее), относящихся к сфере *гносеологии*, особенно же из принципа интуиции как незаинтересованной и притом интеллектуальной симпатии, проистекает важнейшее *онтологическое* следствие: интуиция помогает *обрести подлинную длительность*, – тогда как интуиция других философов «была непосредственным исканием вечного»²⁰⁵, согласно замечанию самого Бергсона. Применяя бергсоновский интуитивный метод, мы не просто постигаем сущность феномена, мы постигаем его существование, возможное в нашем мире исключительно в длительности. Экстраполируя данный метод в область гуманитарного знания, мы придаем последнему особую онтологическую глубину, поскольку и его осмысляем как феномен, становящийся во времени: во времени культурно-историческом, социологическом, индивидуально-психологическом и т. п.

Иначе говоря, бергсоновский метод позволяет актуализовать «время истории», живой человеческой истории как «истории духа» (вспоминая Ф. Арьеса и М. Дворжака), – а ведь такая актуализация и отличает, в общем, науки о духе от наук о природе. Комментарием к последней мысли может послужить блестящее резюме Марка Блока – лучше и не скажешь: «Историк не только размышляет о „человеческом“. Среда, в которой его мысль естественно движется, – это *категория длительности*. Конечно, трудно себе представить науку, абстрагирующуюся от времени. Однако для многих наук, условно дробящих его на искусственно однородные отрезки, оно не что иное, как некая мера. Напротив, конкретная и живая действительность, необратимая в своем стремлении, *время истории* – это плазма, в которой плавают феномены, это как бы среда, в которой они могут быть поняты. <...> Это подлинное время – по природе своей некий континуум. Оно также неперестанное изменение»²⁰⁶.

«Время истории» и есть поле действия бергсоновского метода; стоит проанализировать критику бергсоновской методологии, чтобы со всей ясностью увидеть, насколько велика тут доля непонимания сферы применения интуиции. Действительно не подходя *по природе* естественнонаучным дисциплинам, бергсоновский метод словно бы нарочно создан для знания

²⁰² Мерло-Понти-М. Сам себя создающий Бергсон / Морис Мерло-Понти // Мерло-Понти М. Знаки / Морис Мерло-Понти; пер. с франц., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 2001. (История эстетики в памятниках и документах). С. 209.

²⁰³ См.: Бергсон А. Философия Клода Бернара. С. 181–186. Клод Бернар (Claude Bernard; 1813–1878) – французский физиолог, один из создателей экспериментальной медицины. Со знаменитым трактатом Декарта в данном случае сопоставляется «Введение в экспериментальную медицину» Бернара («Introduction à la médecine expérimentale», 1865; описание источников см. в списке литературы. По мысли Бергсона, Бернар «сформулировал метод... конкретных исследований, как некогда Декарт определил метод абстрактных наук о материи. <...> Только дважды в истории новоевропейской науки и только в двух основных формах, свойственных нашему познанию природы, дух изобретательства обращался к самому себе, чтобы путем самоанализа определить общие условия научного открытия. Это удачное соединение спонтанности и рефлексии, науки и философии дважды осуществилось во Франции» (Бергсон А. Философия Клода Бернара. С. 181). Блестящая формулировка Бергсона требует только одного уточнения: такое соединение осуществилось не дважды, а трижды. И третьим гениальным мыслителем явился сам Бергсон.

²⁰⁴ Однако и в других исследованиях отразились размышления Бергсона над проблемами метода (в частности, в «Опыте о непосредственных данных сознания» и в «Материи и памяти»). См.: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 273.

²⁰⁵ Бергсон А. Введение. Часть вторая. С. 99.

²⁰⁶ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. С. 18–19; курсив мой. – Е. Р.

гуманитарного, с которым, как уже читатель смог убедиться, у него искомое родство по природе *есть*.

§ 2. Критика и апология интуитивного метода

В среде философов и ученых разных направлений сложились две диаметрально противоположные точки зрения на бергсоновскую методологию. С одной стороны, это признание, иногда восторженное, за Бергсоном привилегии создателя нового метода познания. С другой стороны, это неприятие, принимающее зачастую весьма резкие формы и ведущее к обвинениям Бергсона в спекулятивности и непоследовательности. И поскольку сам философ заострял внимание на проблемах методологии, постольку предметом споров и критики служит прежде всего его метод. Критика же бывает иногда объективной, чаще же весьма пристрастной. Стало уже общим местом всесторонне характеризовать метод Бергсона в любом исследовании, посвящено ли оно сжатою пересказу основных положений бергсоновского учения или же представляет собой всестороннее изучение концепции философа. Таковы, в общем, все работы отечественных мыслителей – современников Бергсона; таковы и книги его французских учеников, последователей и оппонентов.

Еще при жизни Бергсона в защиту его учения и, в частности, методологии выступили Эдуард Леруа и Шарль Пеги, друзья и последователи мыслителя²⁰⁷; в плане бергсоновского метода ценны и мысли некоторых других людей, знавших Бергсона лично. Среди них – И. Бенруби, Ж. Гиттон, Ж. Шевалье²⁰⁸. Не стоит забывать и о трудах выдающегося философа Уильяма Джеймса, который нередко солидаризируется с Бергсоном, в частности по вопросам методологии²⁰⁹.

Проницательно охарактеризовал метод Бергсона его младший современник Морис Мерло-Понти в своем выступлении на заседании Бергсоновского конгресса (1959)²¹⁰. В частности, Мерло-Понти предпринял попытку обосновать уникальность исторического места Бергсона как представителя *новой рациональности* (отразившейся в *новой методологии*).

Однако, на мой взгляд, в плане интересующих меня (и, я надеюсь, читателя) проблем *методологии и специфики бергсоновского мышления* стоит особенно выделить из работ зарубежных авторов захватывающее эссе Жилия Делёза «Бергсонизм»²¹¹, – столь необычен предложенный ракурс. Делёз, которого некоторые исследователи считают вдохновителем «ренес-

²⁰⁷ Леруа выпустил книгу «Новая философия. Анри Бергсон» (*Le Roy E. Une philosophie nouvelle: Henri Bergson / Édouard Le Roy Paris: E Alcan, 1913. 208 p.* (Bibliothèque de philosophie contemporaine)), на которую философ отозвался письмом (*Bergson H. Lettre a M. Edouard Le Roy / Henri Bergson // Bergson H. Écrits et paroles: dans trois volumes. Tome second (1905–1915) / Henri Bergson; textes rassemblés par R. M. Mossé-Bastide. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.* (Bibliothèque de philosophie contemporaine fondée par Felix Alcan). P. 364.). Пеги в 1914 году опубликовал «Заметку о г-не Бергсоне и его философии» (См.: *Péguy Ch. Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne / Charles Péguy. Paris: Emile-Paul frères, éditeurs, 1914. 101 p.*).

²⁰⁸ Из них назову: *Benrubi I. Souvenirs sur Henri Bergson / Isaak Benrubi. Neuchâtel; Paris: Delachaux and Niestlé, cop. 1942. 135 p.*; *Guitton J. La vocation de Bergson / Jean Guitton. Paris: Gallimard, 1960. 260 p.*; *Chevalier J. Bergson / Jacques Chevalier. Paris: Plon, 1948. 357 p.*

²⁰⁹ Например, из доступных сочинений в русском переводе: *Джеймс У. Вселенная с плюралистической точки зрения / Уильям Джеймс; пер. с англ. Б. Осипова и О. Румера под ред. Г. Г. Шпета. М.: Космос, 1911. 235 с.* (сохранена старая орфография фамилии философа); *Джеймс У. Введение в философию / Уильям Джеймс // Джеймс У. Введение в философию. Рассел Б. Проблемы философии / Уильям Джеймс, Бертран Рассел; пер. с англ.; общ. ред., послесл. и примеч. А. Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000. С. 5–152.* См. также: *James W. A Pluralistic universe; Hibbert lectures at Manchester College on the present situation in philosophy / William James. London: Longmans, Green and Co., 1909. 405 p.*; *James W. Some problems of philosophy, a beginning of an introduction to philosophy / William James. London: Longmans, Green and Co., 1911. 237 p.*

²¹⁰ См.: *Мерло-Понти М. Сам себя созидующий Бергсон. С. 208–219; Merleau-Ponty M. Bergson se faisant / Maurice Merleau-Ponty // Merleau-Ponty M. Signes / Maurice Merleau-Ponty. Paris: Edition Gallimard, NRF, 1960. P. 229–241.*

²¹¹ *Делёз Ж. Бергсонизм. С. 229–322. Deleuze G. Le bergsonisme / Gilles Deleuze. 4 éd. Paris: Presses universitaires de France, 2011. 119 p.* (Quadrige. Grand textes).

санса бергсонизма» на Западе²¹², поступает с философией Бергсона не слишком деликатно. Провозглашая метод истинной нитью Ариадны в лабиринтах бергсоновского учения, Делёз *деконструирует* философию Бергсона, добирается до *самых основ* этой философии, с удовольствием «философствует посреди», по его собственным словам. Делёза, как настоящего постмодерниста, не слишком интересуют (или он делает вид, что не интересуют) смысловые константы бергсоновского учения; в поле зрения Делёза попадают скорее те смысловые интенции и *акциденции*, которые можно при желании надстроить над бергсоновской концепцией, но которые при этом не столько имманентны последней, сколько инспирированы именно соответствующим желанием философа-исследователя.

Но, если не включать в поле зрения собственно постмодернистские игры с чужой философией, а брать подходы к ней, бережно сохраняющие исходные смыслы даже при их новом, скажем так, «интонировании», то, конечно, не Делёз будет считаться вдохновителем «ренессанса бергсонизма». Гораздо больше для открытия новых граней бергсоновской концепции сделал крупный парижский исследователь Анри Юд, усилиями которого на протяжении 1990-х годов была опубликована часть лекций²¹³ Бергсона (хотя философ в завещании запретил издавать любые материалы, которые он сам не предполагал отдавать в печать). В двухтомной работе Юда²¹⁴ много интересных штрихов и ранее незамеченных нюансов, позволяющих с новых позиций подойти к учению философа и, соответственно, к проблемам его методологии. Здесь освещена эволюция взглядов мыслителя на разные проблемы, суммированы знания о Бергсоне из множества источников. Впрочем, по замечанию Блауберг, Юд, воодушевившись тем, как часто *в лекциях* философ апеллирует к проблеме Бога, избирает весьма непривычный ракурс исследования: «Бергсон предстает... как спиритуалист теистского толка»²¹⁵. С этой позиции Юд предлагает трактовать и другие вопросы, рассматриваемые Бергсоном. В плане *бергсоновской методологии*, что для нас особенно важно, в исследованиях Юда дело обретает также не слишком привычный оборот: Юд настаивает на преувеличенном внимании ученых к интуитивному познанию «по-бергсоновски» и недооценке роли, которую играет в текстах философа *рациональное мышление*.

В России²¹⁶ взглядами Бергсона одним из первых заинтересовался интуитивист Л. М. Лопатин, подчеркивавший сходство некоторых собственных и бергсоновских идей. К интуитивному методу Бергсона с симпатией относились В. Л. Карпов, Н. В. Болдырев, Б. Н. Бабынин (последний по некоторым вопросам не соглашался с Бергсоном); многое оказалось близким в бергсоновских текстах для Н. О. Лосского, который испытал, по его собственным словам, непосредственное влияние Бергсона. Общие моменты с бергсоновским учением легко выявить в философии С. Л. Франка. «...самым замечательным философом современности»²¹⁷ назвал Бергсона С. А. Аскольдов. Все эти философы в той или иной мере касались и вопроса о методе Бергсона, причем зачастую, как в книге Н. Лосского, дело в общем и ограничивалось пересказом основных постулатов интуитивизма как метода, взятого в бергсоновском варианте.

²¹² Пивоев В. М., Шрёдер С. А. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания. С. 3.

²¹³ Bergson H. Cours: dans quatre volumes / Henri Bergson; éd. par Henri Hude; avec la collaboration de Jean-Louis Dumas. Paris: PUF, 1990. (Epiméthée). Volume I: Leçons de psychologie et de métaphysique: Clermont-Ferrand, 1887–1888 / avant-propos par Henri Gouhier. 1990. 445 p. Vol. II: Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et de métaphysique. 1992. 489 p. Vol. III: Leçons d'histoire de la philosophie moderne. Théories de l'âme. 1995. 314p. Vol. IV: Cours sur la philosophie grecque. 2000. 276 p.

²¹⁴ Hude H. Bergson: dans deux volumes / Henri Hude. Paris: Editions Universitaires, 1989. Vol. I. 1989. 191 p. Vol. II. 1990. 209 p.

²¹⁵ Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 16.

²¹⁶ Об отношении к философии Бергсона в среде русских мыслителей см. специальное исследование: Нэтеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Френсис Нэтеркотт; пер. и предисл. И. И. Блауберг. М.: Модест Колеров, 2008. 431 с. (Исследования по русской мысли: Т. 13); а также см.: Блауберг И. И. Анри Бергсон. Глава 10 (*Бергсон и философия в России*). С. 591–626.

²¹⁷ Цит. по: Блауберг И. И. Анри Бергсон. С. 617.

В наше время, уже в начале XXI века, оказывается уместным несколько иной подход к наследию философа: не только выявление всех смысловых оттенков и аспектов его учения, но и подробное их комментирование; не только рассмотрение тех или иных бергсоновских тезисов, но и попытка найти им применение в современной гносеологической ситуации и даже, возможно, в тех областях, о которых сам философ не помышлял. Примером вдумчивого, скрупулезного комментария может служить книга И. И. Блауберг²¹⁸ – самое полное на данный момент исследование о Бергсоне на русском языке. Естественно, в этом исследовании метод Бергсона становится одним из предметов пристального внимания. И. Блауберг не ставит проблему экстраполяции бергсоновской методологии в новые сферы – у ученого совершенно иные задачи.

Подобная проблема в русскоязычной литературе была затронута, насколько мне известно, всего лишь единожды – в небольшой работе В. Пивоева и С. Шрёдера²¹⁹. Авторы хотят распространить метод Бергсона на область гуманитарного знания в целом, иными словами, сделать метод Бергсона инструментом в рамках собственной методологии (своего рода «метод внутри метода»). Кроме того, им льстит мысль выяснить, *какова ценность метода философа для исследований в наши дни*. Впрочем, несмотря на заманчивое и многообещающее название, в указанной монографии Пивоева и Шрёдера проблемы собственно бергсоновской методологии как таковой не рассматриваются. Авторы ограничиваются констатацией того факта, что Бергсон способствовал созданию новой методологии в области гуманитарного знания, однако в чем состоит данная методология, не поясняется. Видимо, особенности бергсоновского метода читатель должен выводить сам, исходя из пересказа основных работ философа, поскольку именно такому пересказу посвящена большая часть указанной монографии. Исключением служит небольшая пятая глава («Интуиция как метод и обоснование иррациональной методологии»²²⁰). Здесь рассматривается ставшая уже привычной дихотомия «интуиция/интеллект» (думаю, ее можно назвать дихотомией с точки зрения инструментов познания реальности); «интуиция/анализ» (с точки зрения способа познания), «интуитивное/рациональное» познание (с точки зрения метода контакта с реальностью).

В последней бинарной оппозиции, согласно трактовке авторов, «интуитивное» заменяется на «иррациональное». Однако, как известно, в философском учении Бергсона гносеологические проблемы не решаются столь непримиримо, однозначно и упрощенно; а что до слова «иррационализм», то для самого Бергсона применение этого термина к его концепции служило свидетельством попросту полного непонимания. Термины «рациональность», «интеллект», «разум» трактовались Бергсоном многопланово, а *интуиция* была названа во «Введении в метафизику» *интеллектуальной*. Кроме того, в означенной пятой главе Пивоев и Шрёдер неявно ставят знак равенства между метафизикой и наукой, ни слова не говоря о том, что это за метафизика и что за наука. Между тем отождествления науки и метафизики у самого Бергсона мы не найдем; мечтой философа было обоснование «новой метафизики» как науки, то есть присвоение первой научного статуса, что не исключает размежевание собственно метафизики и собственно науки. Авторы монографии увлечены составлением парных *оппозиций*, включая «анализ/синтез» и функциональное различие полушарий мозга, невзирая на предупреждение самого Бергсона о том, что любые резкие противопоставления, вплоть до антиномий, есть следствие аналитического, разграничивающего подхода, а при истинном проникновении в реальность противоречия снимаются сами собой, растворяясь друг в друге²²¹

²¹⁸ Эта книга уже неоднократно упоминалась и цитировалась на страницах данной работы.

²¹⁹ Пивоев В. М., Шрёдер С. А. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания / Василий Михайлович Пивоев, Стивен Шрёдер. Петрозаводск: Изд-во Петр ГУ, 2008. 111 с.

²²⁰ Пивоев В. М., Шрёдер С. А. Бергсон и проблемы методологии гуманитарного знания / Василий Михайлович Пивоев, Стивен Шрёдер. Петрозаводск: Изд-во Петр ГУ, 2008. 111 с. С. 61–75.

²²¹ Ведь понятия, по Бергсону, лишь репрезентируют разные внешние точки зрения на мир. Помещаясь усилием интуиции внутрь предмета, мы избавляемся от «количественной множественности» взглядов, и антиномии взаимопроникают, образуя

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.