

МЕЖРЕГИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИЯ УПРАВЛЕНИЯ ПЕРСОНАЛОМ



МАУП

А. В. Пустовит

**ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Введение в культурологию

Учебное пособие

Издание 2-е, переработанное и дополненное

Киев

ДП «Издательский дом «Персонал»

2012

ББК 63.3(4)-7я73
П89

Рецензенты: *А. Н. Проскуликова*, канд. филос. наук, доц.
А. К. Шевченко, д-р филос. наук
С. В. Тышко, д-р искусствоведения, проф.

Одобрено ученым советом Межрегиональной Академии управления персоналом (протокол № 3 от 28.03.07)

Пустовит, А. В.

П89 История европейской культуры: введ. в культурологию:
Учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. / А. В. Пустовит. — К.:
ДП «Изд. дом «Персонал», 2012. — 424 с.

ISBN 978-966-608-859-1

Предлагаемое учебное пособие имеет целью ознакомить с основными эпохами европейской культуры, рассмотренными как этапы единого непрерывного исторического процесса. Особенностью курса является стремление автора представить культуру каждой эпохи как можно более всесторонне — в единстве ее художественных и естественно-научных аспектов.

Для студентов высших учебных заведений и всех, кто интересуется историей и теорией культуры.

ББК 63.3(4)-7я73

© А. В. Пустовит, 2004
© А. В. Пустовит, 2012, перераб. и доп.
© Межрегиональная Академия управления персоналом (МАУП), 2012
© ДП «Издательский дом «Персонал», 2012

ISBN 978-966-608-859-1

Пропонований навчальний посібник має на меті ознайомити з основними епохами європейської культури, розглянутими як етапи безперервного історичного процесу. Особливістю курсу є прагнення автора подати культуру кожної епохи якомога різнобічніше – в єдності її художніх і природничо-наукових аспектів.

Для студентів вищих навчальних закладів і всіх, хто цікавиться історією та теорією культури.

Навчальне видання
Пустовіт Олександр Віталійович
ІСТОРІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ

Навчальний посібник
(Рос. мовою)

2-ге видання, перероблене і доповнене

Відповідальний редактор *М. В. Дроздецька*
Редактор *Л. С. Тоболіч*
Коректор *Т. К. Валицька*
Комп'ютерне верстання *Т. Г. Замура*
Оформлення обкладинки *О. О. Стеценко*

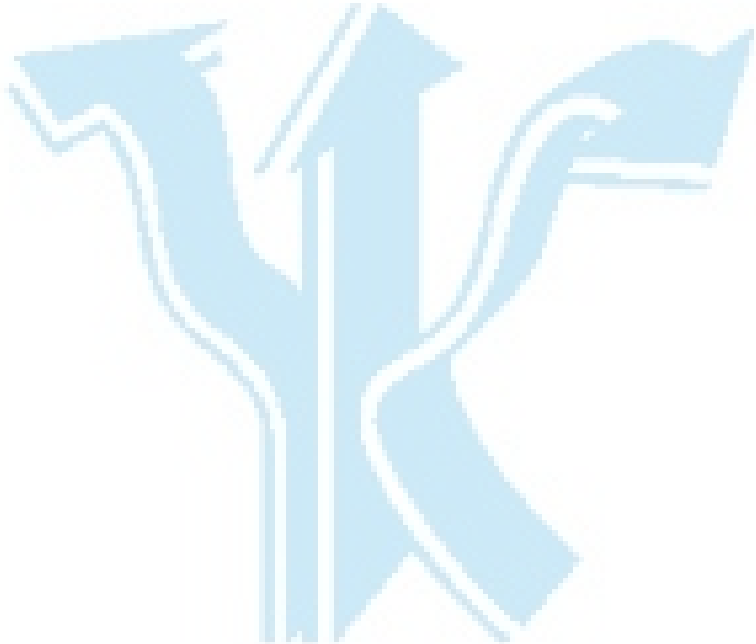
Піди. до друку 17.08.12. Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 24,65. Обл.-вид. арк. 25,2. Наклад 1000 пр.

Міжрегіональна Академія управління персоналом (МАУП)
03039 Київ-39, вул. Фрометівська, 2, МАУП
ДП «Видавничий дім «Персонал»
03039 Київ-39, просп. Червонозоряний, 119, літ. XX

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3262 від 26.08.08*

Надруковано в друкарні ДП «Видавничий дім «Персонал»

Юли и Аркадию Горковским



МАУП

*Ход истории показывает нам не становление чуждых нам вещей,
а **наше** становление...*

Г. В. Ф. Гегель

*Человек — сам живое единство бесконечности и конечности,
вечности и временности, безусловности и тленности, необходимости
и случайности, узел мира идеального и мира реального, “связь миров”,
и он не может творить иначе, как свои же подобию, то есть такие
же противоречия горнего и дольного, каков сам он.*

П. Флоренский

*Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново
уже само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и
тому же мячу, но не с одинаковой меткостью.*

Б. Паскаль

МАУП

Предисловие

Культурология как общеобразовательный курс появилась в учебных планах вузов совсем недавно. Традиция преподавания культурологии отсутствует. Существующие учебные пособия, отражающие опыт работы конкретных преподавателей, очень отличаются друг от друга. Несмотря на эти многочисленные отличия, общим местом почти любого курса культурологии является критика так называемого европоцентризма. Разумеется, европейская культура не является ни единственной, ни наилучшей среди многочисленных культур народов нашей планеты, однако для каждого европейца она является почвенной. Поэтому прежде чем рассматривать ее в ряду многих прочих культур, следует понять ее специфические особенности и осознать европейскую культуру как некое единое целое, принципиально отличное от иных культур. Именно этой цели служит предлагаемый вниманию читателей элементарный курс, который потому и называется “*Введение в культурологию*”.

Главная особенность культурологии состоит, может быть, в том, что она соединяет очень разные и, на первый взгляд, предельно далекие друг от друга явления. Например, и *поэзия*, и *скульптура*, и *математика* принадлежат культуре. В частности, поэмы Гомера, скульптуры Праксителя, геометрия Евклида принадлежат *античной* культуре. Ни поэзия, взятая отдельно, ни сама по себе скульптура, ни математика не являются предметами культурологии. Поэзией занимаются поэтика и история литературы, скульптурой — история искусства; математика — отдельная и очень своеобразная наука. Предметом культурологии является то общее, что *объединяет* Гомера, Праксителя и Евклида и делает их произведения проявлениями того единого *целого*, которое мы называем “*культура античности*”.

Еще Гегель сказал, что *истинное — это целое*. Осмыслением культуры как целого всегда занималась *философия*. Поэтому понятно, что культурология родственна философии. Отдельные науки и искусства занимаются фрагментами действительности, философия исследует ее как целое. Вне философского осмысления и обобщения история европейской культуры рассыпается фейерверком быть мо-

жет ярких и значительных, но разрозненных, и в этой своей *разрозненности* — непонятных явлений, произведений, фактов.

Вообще культурологию можно отождествить с *междисциплинарными исследованиями*, т. е. исследованиями, затрагивающими методы и содержание двух или более дисциплин. Вот что пишет замечательный современный культуролог В. Руднев: “В 1980-е гг. стало популярным понятие “культурология”, которое в сущности означало не что иное, как междисциплинарные исследования в области различных аспектов истории и теории культуры (в Советском Союзе наиболее важными в этом отношении были труды Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова)” [170, 234–235].

Конечно, для того чтобы познакомиться с *междисциплинарными* исследованиями, желательно иметь представление о *каждой дисциплине* в отдельности. Поэтому от читателя этой книги требуется некоторый минимум образованности, в частности, знакомство с наследием трех упомянутых великих греков, и вообще с науками и искусствами, впрочем, не более чем в объеме курса средней школы.

Иногда полагают, что литература, музыка, архитектура — это культура, а вот, например, математика к культуре не относится. Автор отнюдь не согласен с такими воззрениями. Еще в 1982 г. в предисловии к блистательной книге “Высшая математика для начинающих физиков и техников” авторы (выдающиеся ученые современности) писали: “В нашей стране вряд ли найдется много людей, не знающих Пушкина и Льва Толстого. Однако, вероятно, гораздо большее число взрослых людей — половина или девять десятых — не ответят на вопрос, что такое *производная* и *интеграл*... На наш небеспристрастный взгляд, высшая математика так же красива, как стихи Пушкина, и так же глубока, как проза Достоевского или Толстого... Сегодня, когда современная наука далеко раздвинула рамки видимого мира, раскрыв как тайны строения атома, так и многие загадки звездного неба, **понятия производной и интеграла стали необходимыми элементами общей культуры**” (курсив мой. — А. П.) [85, 5]. Впрочем, еще в начале XX в. О. Шпенглер проникновенно писал о глубоком *сродстве форм* математики и искусств и о связях между математикой и философией: “Каждая философия росла до сих пор в связи с *соответствующей* математикой” [208, 205].

В XX в. к проблеме *целого, являющегося истиной частей*, обратился, в частности, великий физик Нильс Бор (работа 1954 г. “**Единство знаний**”). К началу XXI века европейской культурой накоплены почти не-

обозримые сокровища духа — достижения наук и искусств. Возможно ли, хотя бы ценою грубых упрощений, рассматривать все это с единой точки зрения? Может быть, следует обратить внимание не столько на конкретные факты, произведения, теории, сколько на самый метод рассуждения о вещах, т. е. на **логику**, которая является наукой о правильном мышлении? С этой точки зрения история европейской культуры представляет собой арену противоборства двух взаимоисключающих и *дополнительных* (по Бору) принципов — **закона исключенного третьего** (*tertium non datur*), на котором основана классическая (Аристотелева) логика, и **принципа совпадения противоположностей** (*principium coincidentiae oppositorum*), восходящего к Гераклиту и всесторонне разработанного, в частности, Николаем Кузанским, Джордано Бруно и Гегелем, создателем *диалектического* метода.

Со времен античности культура разделяется на науку и искусство. **Наука** должна следовать законам классической логики и быть непротиворечивой; противоречивая аксиоматика не может быть основой содержательной теории. **Искусство** и родственная ему философия, наоборот, способны воплотить противоречие, движение, становление. “Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии”, — отмечает А. Лосев в работе “О диалектике как таковой” [122, 134].

Наука, во всяком случае, классическая наука, как правило, пользуется *аналитическим* методом — изучаемый объект разделяют на части, свойства целого сводятся к свойствам частей (*редукционизм*). Однако разделение целого на части — это умерщвление; знание, полученное таким путем, — это знание не о живом, а о мертвом. Искусство способно воссоздать явление или личность в его жизни и целостности (*холизм*). Выдающийся культуролог XX в. Ю. Лотман пишет о том, что из всего созданного человеком самое **живое** — художественный текст. Истины классической науки и истины искусства относятся друг к другу, как знание о мертвом и знание о живом¹.

Разработанная Гегелем диалектика (учение о единстве противоположностей) — это “теоретическая душа” новоевропейской антропоцентрической художественной культуры, для постижения которой исключительно важны взаимосвязанные категории единства проти-

¹ Например, искусство поэзии основано на метафоре (см. гл. 3). Вот что пишет о ней выдающийся современный писатель М. Кундера: “...суть того или иного человека можно выразить лишь метафорой. Высвечивающей вспышкой метафоры” [114, 399].

воположностей (противоречия), движения и бесконечности. Этот круг идей воплощается как в художественной культуре Нового времени, в частности, в творчестве Пушкина, Моцарта, Гете, так и в концепциях *неклассической* науки, созданной в XX веке.

“В чем смысл диалектики? — В целостности. Тут нет отдельных определений, как нет и отдельных доказательств. Что же есть? — Есть все нарастающий клубок нити созерцания, сгусток проникновений, все уплотняющийся, все глубже внедряющийся в сущность исследуемого предмета; диалектика — совокупность процессов мысли, взаимно друг друга укрепляющих и оправдывающих. Это — как бы луковица, в которой каждая оболочка есть слой живой...” — пишет П. Флоренский в работе “Разум и диалектика” [185, II, 138–139].

Знание о мире и о себе самом, которое человек добывает, взаимодействуя с миром, неизбежно зависит от языка, на котором изложено постигнутое. Таких языков много — это, в частности, философия, математика, музыка, поэзия. Различные языки позволяют сказать о *различных* свойствах *единой* реальности, и, тем самым, оказываются тесно связанными между собой; некоторые из этих связей и соответствий находятся в центре внимания автора.

Универсального языка не существует, необходимы они все. Например, то, что может быть сказано на языке математики, не может быть выражено на языке музыки; верно и обратное. Повторим еще раз: ***истинное — это целое***. Отдельные науки и искусства занимают фрагментами действительности, философия осмысливает ее как целое. ***Целое есть истина частей***. Стремление достичь единства знаний, декларированное Бором, становится отличительным качеством нашего времени¹.

Впрочем, еще Платон в диалоге “Софист” писал: “Все отделять друг от друга — есть неискусный способ рассуждения неразвитого, нефилософского сознания. Заставить все распасться, это ведь — полнейшее исчезновение мысли, ибо ***мысль как раз и есть соединение идей***” (цит. по: *Батищев Г. С. Противоречие как категория диалектической логики*. — М., 1963. — С. 33; курсив мой. — А. П.).

При таком рассмотрении становится понятно, что такие, казалось бы, далекие друг от друга комплексы явлений, как кантовские антиномии чистого разума, диалектика Гегеля и принцип дополнительности

¹ Ю. Лотман, применивший принцип дополнительности Бора к семиотическим системам, писал о том, что неполнота нашего знания о мире должна компенсироваться стереоскопичностью тех точек зрения, при помощи которых мы смотрим на мир [170, 72].

Бора, мажороминорная ладогармоническая система в европейской музыке XVII–XIX вв. и сонатная форма, противоречивость поэтического текста и множественность его интерпретаций, ирония как характерная черта творческого метода многих незаурядных людей искусства — все это родственные, связанные между собой феномены. В основе этой связи — **принцип совпадения противоположностей**.

“Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии”, — пишет А. Пушкин [163, VI, 239], сближая, подобно Шпенглеру, *искусство поэзии и науку геометрию*.

Таким образом, *объяснению* понятий способствует их *соображение* (говоря современным языком, сопоставление, сравнение, соотношение). “Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо”, — утверждает П. Валери [36, 412].

Материал книги излагается в соответствии с этой давно известной истиной: **понимание — это уподобление**. Разделение, дробление целого на части, таким образом, может препятствовать пониманию. Разделение на части и исследование каждой части в отдельности — анализ — является необходимым этапом на пути к истине, но ни в коем случае не может считаться *окончательным* результатом: истинное — это целое, поэтому нужен еще и синтез — объединение. “Как прекрасно почувствовать единство целого комплекса явлений, которые при непосредственном восприятии казались разрозненными”, — пишет современник и оппонент Нильса Бора, другой великий физик XX в. Альберт Эйнштейн.

Целое как истина частей — эта идея одушевляет одно из величайших произведений художественной литературы XX века — роман нобелевского лауреата Г. Гессе “Игра в бисер”¹.

¹ Эта игра, описанная автором в начале произведения, исходит из представления о мистическом союзе, объединяющем самые разные области человеческой культуры: “...правила, язык знаков и грамматика Игры представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка... и который способен выразить и соотносить содержание и выводы чуть ли не всех наук” (Гессе Г. Игра в бисер. — М., 1992. — С. 25). Математика — наука, музыка — искусство; следовательно, речь идет о некоей универсальной, целостной, высшей истине, которую можно выразить, только обращаясь и к науке, и к искусству одновременно.

Начало изложения построено в соответствии с гегелевской триадической схемой рассуждения: в центре античной культуры — *конечное*, пластически конкретное (тело), в центре средневековой христианской — Бог, атрибут которого — *бесконечность* (согласно концепциям христианских мыслителей человеческая душа — искра Божия, и ей также присуща бесконечность), в центре ренессансной — человек (антропоцентризм), противоречивое единство тела и души, *конечного* и *бесконечного*.

Книга состоит из двух частей: первая содержит теоретический материал, являющийся основой лекционного изложения. В конце каждой главы сформулированы задания, которые должны быть выполнены при подготовке к практическим занятиям. Во второй части помещены фрагменты классических текстов с комментариями. Заинтересованный читатель может найти некоторые дополнительные материалы в учебном пособии “Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра” (Пустовит А. В. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра. — К.: МАУП, 2006).

Автор считает своим приятным долгом выразить признательность рецензентам, а также друзьям и коллегам, участвовавшим в обсуждении рукописи, в особенности Ольге Петровне Демидовой, Ольге Назаровне Скурлатовой, Наталье Филипповне Изможеновой, Владимиру Николаевичу Шилову, Ларисе Ивановне Сологубовской, Эмилию Константиновичу Жолковскому, Наталье Юрьевне Мирюте, Николаю Ивановичу Жарких, Виктору Алексеевичу Пироженко, Ларисе Наумовне Проскуликовой, Тамаре Владимировне Ныч, Владимиру Викторовичу Тюрину, Петру Петровичу Алексееву, Андрею Ивановичу Кретову, Галине Ионовне Побережной, Тамаре Владимировне Щерице, Владимиру Эдуардовичу Верлоке.

Автор благодарит Вадима Михайловича Шаншейна за внимание к математическим моментам изложения и исправление ряда ошибок.

МАУП

Глава 1

ОСНОВЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

- *Историзм и социальность культуры.*
- *Исторические этапы становления европейской культуры.*
- *Двуединство культуры: личность и индивидуальность, риторика и экзистенция.*
- *Знаковый характер культуры: проблема символа.*
- *Две культуры: искусство и естествознание.*



Культура всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта. Более того, одно из важнейших определений культуры характеризует ее как “негенетическую” память коллектива. Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества.

Ю. М. Лотман



МАУП

Культурология — наука о культуре — сформировалась как самостоятельная, отдельная область знания совсем недавно, во второй половине

XX века. Термин *культурология* происходит от лат. *cultura* и греч. *λόγος* (слово, учение, закон).

Слово *cultura* многозначно и может быть переведено на русский язык различно: оно может означать “возделывание, обработка, уход” или “воспитание, образование, развитие”, или “поклонение, почитание”. Древнеримский государственный деятель и писатель Марк Порций Катон (234–149 до н. э.) назвал свой трактат о земледелии “*De agricultura*”; речь в нем идет о возделывании земли, об уходе за участком.

В произведении гораздо более известного римлянина — выдающегося оратора, государственного деятеля и философа Марка Туллия Цицерона (106–43 до н. э.) “Тускуланские беседы” это понятие используется метафорически. Он пишет: “*Cultura animi autem philosophia est (культура души — философия)*”. Словосочетание *cultura animi* можно перевести как *культура души*. Что будет, если не ухаживать за землей, не возделывать ее? Она зарастет сорной травой и не даст урожая. Нечто подобное может случиться и с душой. Средством “возделывания” души Цицерон считает философию (греческое слово “философия” означает “любовь к мудрости” (*любомудрие*)).

Великий немецкий философ Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) называет философию *теоретической душой культуры*. Отсюда видно, что культурология — область знания, родственная философии.

Существует несколько сотен определений культуры. Одно из самых кратких, принадлежащее советскому этнографу Рудольфу Итсу (1928–1990), таково: “*Культура означает все то, что создано человеком в отличие от того, что создано природой*” [91, 14].

Для лучшего понимания философских категорий их обычно объединяют в пары противоположностей: порядок — хаос, свобода — необходимость, добро — зло. Вот и в определении Р. Итса имеет место противопоставление *культура — природа (cultura — natura)*. Можно было бы сказать, что культура — это то, что человек добавляет к полученному от природы. Основываясь на определении Итса, мы

легко можем делить все существующее на *природное* и *культурное*: например, горы, реки, звезды — это природа, а здания, книги, автомобили — это культура.

*А вот человек принадлежит культуре или природе?*¹

Очевидно, человек занимает промежуточное, срединное положение — некоторыми аспектами своего существования он принадлежит природе, а некоторыми — культуре. Вот как рассуждает об этом великий древнегреческий философ Аристотель (384–322 до н. э.). Есть три вида живых существ: растения, животные, люди. Кое-что роднит человека с растениями: потребность в питании и способность к росту. Кое-что — с животными: способность двигаться и испытывать чувства (аффекты) (современный исследователь мог бы добавить — наличие инстинктов). Что же отличает человека и от растений, и от животных, что есть только у него, но отсутствует у них? **“Разум”**, — говорит Аристотель.

Что есть разум? Вопрос очень трудный и далекий от окончательного разрешения, находящийся на переднем крае современной науки². Коснемся только некоторых аспектов проблемы. Известно, что человеческий младенец, вырастающий (в силу некоторых обстоятельств) среди зверей, вне человеческого общества, не только не научается говорить, но даже не осваивает прямохождение — передвигается на четвереньках (сказка Киплинга о Маугли — это именно сказка).

Итак, мы можем уточнить мысль Аристотеля. Ребенок в момент рождения — не человек, а только “кандидат в человека”. Он обладает не разумом, а только способностью к нему. Эта способность может реализоваться или не реализоваться. Реализуется она только в том случае, если ребенок вырастает в *социальной среде* — в человеческом обществе.

¹ Можно было бы ответить на этот вопрос так: “Смотря какой человек!” Именно так поступает главный герой великой комедии Фонвизина “Недоросль”. Когда его спрашивают: “Дверь — это существительное или прилагательное?”, он отвечает: “Смотря какая дверь: вот эта, на петлях, — конечно, прилагательное, она то и дело прилагается к стене, а вот там, в коридоре, стоит другая дверь (ее сняли с петель и прислонили к стене), так вот она, — существительное”.

² См., например: *Пенроуз Р.* Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики. — М., 2005; *Хофштадтер Д.* Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. — Самара, 2001.

Почему это необходимо? **Что получает ребенок, вырастающий среди людей** (в отличие от того, кто вырос среди волков)? — **Образование и воспитание**. Только они превращают несмышленного младенца в полноценного человека. Воспитание и образование позволяют приобщить ребенка к культуре¹.

Аристотель называет человека политическим (общественным) существом (греч. *zoon politikon*). **В самом деле, вне общества человек не только не может жить — он не может даже стать человеком.**

В классическом определении культуры, принадлежащем английскому ученому Эдварду Тайлору (1832–1917), акцентирована **социальность** человека: “Культура, или цивилизация, понимаемая в широком этнографическом смысле, — это то сложное целое, которое включает в себя знания, верования, искусства, мораль, законы, обычаи и любые иные способности и привычки, **приобретаемые человеком как членом общества**” (курсив мой. — А. П.) [176, 18].

Итак, то, что в человеке от культуры (*разум*, по Аристотелю), должно быть получено им извне, от общества; способ передачи культуры каждому следующему поколению людей — образование и воспитание. **Культура принадлежит скорее человеческому обществу в целом, чем отдельному человеку, она социальна.**

Каждый вновь рожденный человек должен быть приобщен к культуре посредством образования и воспитания. Именно наличие культуры отличает людей от животных. Будущее поведение животного в своих главных чертах генетически запрограммировано. Например, если взять у кошки совсем маленького, еще слепого котенка и вырастить его среди людей, то вырастет вполне полноценный кот, который будет уметь ловить мышей и птичек, хотя никто его этому не учил. Индивидуальное научение обеспечивает лишь адаптацию генетических программ к конкретным условиям обитания.

¹ Выдающийся философ М. Мамардашвили (1930–1990) пишет: “Я пытаюсь показать, что человек — существо, не являющееся продуктом природы: природа не производит людей. По-настоящему мы рождаемся только во втором рождении. Второе рождение происходит там, где потенциальный человек сочетается с символом, и энергия этого сочетания, то есть усилие над самим собой, порождает в человеке человека” (Мамардашвили М. К. Мысль под запретом (Беседы с А. Епельбуэн) // Вопр. философии. — 1992. — № 4).

В отличие от этого, человеческое поведение генетически не предопределено — видовой опыт человека зафиксирован во внешней, “экзотерической” (по выражению К. Маркса) форме — во всей совокупности предметов материальной и духовной культуры. Каждый человек может стать представителем своего вида — вида *Homo sapiens*, только если он *усвоит* (в определенном объеме) и *воспроизведет* в себе этот опыт [67, 220].

Что же должно быть усвоено? Что есть образование? Чему учат, например, в средней школе? Математике, физике, химии, истории, языкам и многому другому. Какое самое древнее человеческое знание, все еще присутствующее в школьной программе? Может быть, арифметика? Складывать и вычитать натуральные числа — $2 + 3 = 5$ — умели еще обитатели Древнего Египта (самое меньшее четыре тысячи лет назад). Геометрия Евклида, тоже все еще изучаемая в школе, приобрела законченный вид в III в. до н. э. — около двух тысяч трехсот лет назад. Есть, конечно, и более новые знания, например, в области физики — законы классической механики, сформулированные Ньютоном (XVII в.), в области химии — таблица Менделеева (XIX в.), вообще вся информатика (XX в.) и т. д. Итак, содержание образования — это самые ценные знания и умения (навыки), добытые человечеством в продолжение его *истории*.

Гегель в своем труде “Феноменология духа” (1807) пишет о том, что *образование — это проживание истории соответствующей культуры в пределах отдельной человеческой жизни*¹. Биологическим аналогом этой идеи Гегеля может служить биогенетический закон, сформулированный немецким естествоиспытателем Эрнстом Геккелем (1834–1919) в 1866 году. Геккель исследовал внутриутробное развитие организмов и пришел к следующему выводу: *онтогенез* (развитие отдельного организма) *повторяет филогенез* (история развития вида, к которому принадлежит организм). Например, зародыш человека на раннем этапе своего развития имеет жаберные щели, ибо жизнь первоначально зародилась в море и предками млекопитающих (в том числе и человека) были рыбы.¹⁾

Подобно тому, как каждый отдельный человеческий организм, развиваясь от момента зачатия до момента рождения, повторяет всю историю развития вида *Homo sapiens*, так и каждый человек, получая

¹ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. — СПб., 1999.

образование, должен кратко повторить историю соответствующей культуры. Что значит *соответствующей*? Дело в том, что на Земном шаре существует множество культур, например, японская, монгольская, культура эскимосов. Существует и европейская культура, которую должен освоить европеец, в качестве первого шага на пути овладения мировой культурой.

А что есть история? Это тоже, подобно культуре, нечто такое, что присуще только людям. Только люди, в отличие, например, от львов, орлов или куропаток, способны сохранять и накапливать достижения. Поэтому каждое следующее поколение людей знает и умеет больше, чем предшествующие, и живет *иной* жизнью — достаточно сравнить условия человеческого существования, например, в 1900 и в 2000 годах — какая огромная разница! История — это накопление достижений¹; **культура существует в истории — она исторична.** У диких животных нет истории: белые медведи, например, живут в XXI веке точно так же, как и в XVIII в. (разве что Северный Ледовитый океан стал более загрязненным).

Один из наиболее выдающихся мыслителей XX в. Зигмунд Фрейд (1856–1939) пишет: “Мы подготовлены вескими биологическими аналогиями к тому, что духовное развитие индивидуума вкратце повторяет ход развития человечества” [188]. **Овладевая культурой, человек творит самого себя и познает самого себя**².

Размышляя о жизни и творчестве великого немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гете (1749–1832), немецкий философ и историк культуры О. Шпенглер²⁾ заключает: “...каждая сколько-нибудь значительная частная жизнь с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой она принадлежит” [208, 268–269] (то есть жизнь и творчество Гете, по Шпенглеру, — это, так сказать, частный случай той закономерности, о которой пишет Фрейд).

Творчество Гете принадлежит европейской культуре эпохи романтизма (конец XVIII в. — первая половина XIX в.); эпохи евро-

¹ Впрочем, со временем многое утрачивается, забывается, погибает. Поэтому некоторые историки культуры говорят также и о *накоплении утрат*. **При виде пропасти у одних возникает мысль о падении, у других — о мосте.** В этом вопросе, как и во многих других, все зависит от взгляда — является ли он оптимистическим или пессимистическим. Гете, например, говорит об эпохах исторического оптимизма (такой была, по его мнению, эпоха Просвещения) и исторического пессимизма.

² *Познай себя самого* — едва ли не самый известный завет античной мудрости, слова, начертанные на стене храма Аполлона в Дельфах.

пейской истории, предшествовавшие Романтизму, — античность (до V в.), Средневековье (V–XV вв.), Возрождение (XIV–XVI вв.), барокко (XVII в.), Просвещение (XVIII в.). Шпенглер устанавливает соответствие между событиями жизни и творчества великого поэта и эпохами европейской истории. И сам Гете пишет: “Под каждой могильной плитой лежит всемирная история”.

Для ныне живущего европейца эпоха романтизма, разумеется, не последняя, — он должен освоить также достижения второй половины XIX и XX веков. Задача нашего курса — знакомство с историей и культурой всех этих эпох (разумеется, в самых общих чертах).

Замечательный, но ныне почти забытый русский писатель второй половины XX в. Евгений Богат в “Письмах из Эрмитажа. Письме пятом” пишет об *историческом чувстве*, присущем только человеку: “Историческое чувство — это осознание, переживание истории человечества как собственной истории... Когда это непередаваемое богатство уместается в одном человеческом сердце, перед нами подлинно современная личность” [27, 212].

Итак, полноценное образование предполагает усвоение некоторых достижений каждой из эпох (ведь многое уходит безвозвратно): “Индивид, субстанция коего — дух вышестоящий, пробегает это прошлое так, как тот, кто, принимаясь за более высокую науку, обозревает подготовительные сведения, давно им усвоенные, чтобы освежить в памяти их содержание... Отдельный индивид должен и по содержанию пройти ступени образования всеобщего духа, но как формы, уже оставленные духом, как этапы пути, уже разработанного и выровненного... **в педагогических успехах мы узнаем набросанную как бы в сжатом очерке историю образованности всего мира**” [23, 54].

Хронология (временные рамки) разных эпох — сложная проблема; разные историки по-разному датируют эпохи. Существуют, например, различные ответы на вопрос о том, когда закончилось Средневековье. Иногда границей между эпохами считают великое историческое событие. Говорят, например, о том, что завершение античности и начало Средневековья связано с гибелью Западной Римской империи, а завершение эпохи Просвещения и начало эпохи Романтизма — с началом Великой французской революции (1789 г.) (см. часть 2, ист. очерк).

Исторические этапы становления европейской культуры

Традиция делить историю Западной Европы на три части — античность (древность), Средневековье и Новое время — складывалась постепенно. Окончательно она утвердилась лишь в XVIII веке. В XIX в. к этой триаде было добавлено четвертое понятие: Возрождение (Ренессанс) — то ли как рубеж между Средневековьем и Новым временем, то ли как своего рода “пролог” к Новому времени.

Выдающийся европейский искусствовед Эрнст Гомбрих в речи, произнесенной им в лондонской Школе экономики и политической науки 8 декабря 1961 г., в полшутливой форме высказал мысль, что современному европейцу неплохо бы иметь своего рода символ веры, выражающий его культурную “идентификацию”, предложил свой “проект” такого *credo*:

“Я принадлежу к западной цивилизации, которая зародилась в Греции в первом тысячелетии до н. э. Она была создана поэтами, философами, художниками, историками и учеными, которые свободно изучали мифы и предания древнего Востока. Она расцвела в Афинах в пятом веке до н. э., была принесена на Восток македонскими завоеваниями в четвертом веке, а затем римлянами — в другие части Европы и в Северную Африку.

Она была преобразена христианством, которое возникло среди евреев Палестины и распространилось по всему латинскому и греческому миру во втором и третьем веках н. э. Она пережила падение Римской империи под напором германских племен в пятом веке, потому что греческая и римская церкви частично сохраняли ее организационные структуры, ее литературу и искусство в течение так называемых средних веков, когда большая часть мирской аристократии и зависимых крестьян была неграмотной. Она начала снова расцветать в двенадцатом и тринадцатом веках, когда готический стиль в архитектуре распространился из Франции по Европе и когда растущие университеты во Франции, Италии и Англии получили доступ к греческой науке и греческой учености благодаря переводам, сделанным в свое время арабами-мусульманами, дошедшими через Северную Африку до Испании. Арабы же принесли цифры из Индии, а также бумагу, порох и компас из Китая, способствуя тем самым становлению независимых торговых горо-

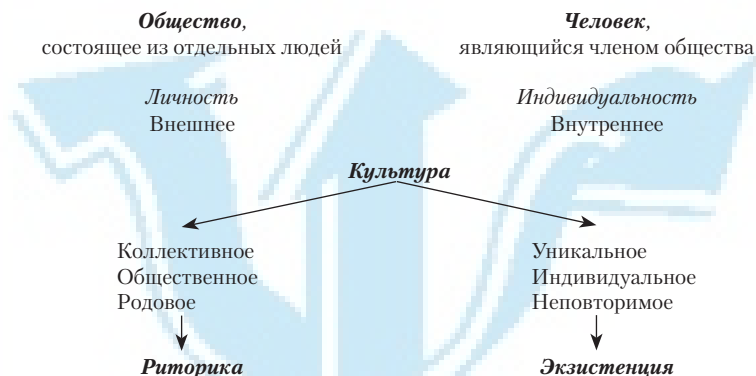
дов в Италии четырнадцатого и пятнадцатого веков. В этих городах были вновь открыты литературы Древней Греции и Древнего Рима, а также их искусство и архитектурные стили: то есть произошло то, что называют Ренессансом. Новое знание распространялось с помощью печатного станка, который возвестил наступление нового времени и подготовил почву для Реформации, расколовшей Европу в шестнадцатом веке. В то же время развитие мореплавания привело к португальским, испанским и английским завоеваниям и к приобретению этими странами заморских владений. Она была вновь преображена — на этот раз верой в прогресс человеческого разума, воплощенного, среди прочего, в математических теориях экспериментальной науки, созданной в Италии и развитой в семнадцатом веке в Голландии и протестантской Англии, откуда, уже в восемнадцатом веке, идеалы рационализма и терпимости распространились на континент. Благодаря этим достижениям она смогла выдержать быстрый рост населения, который способствовал промышленной революции, которая, в свою очередь, привела к колониализму девятнадцатого века, к распространению грамотности и к массовым движениям социализма и национализма. Она, уже в нашем веке, поставила под угрозу и преобразила большинство других культур земного шара. Я надеюсь, что впереди у нас двадцать первый век. Аминь” [91, 30–31].

Двуединство культуры: личность и индивидуальность, риторика и экзистенция

Итак, культура есть характеристика человеческого общества; природа без человека лежит вне культуры, считает Г. Кнабе. Как характеристика человеческого общества, культура обусловлена фундаментальным свойством этого общества — нераздельностью и неслиянностью человека (отдельного, индивидуального, частного начала действительности) и общественного целого — родового, совокупного, коллективного начала [91, 45–47]. Таким образом, в культуре присутствуют одновременно два противоположных начала: первое — связанное с общественным, коллективным, родовым, и второе — связанное с индивидуальным, уникальным, неповторимым.

Один и тот же человек существует двояко: человек в аспекте его внешних общественных проявлений и достижений — это **личность** (англ. *personality*, происходит от лат. *persona* — маска актера, личина);

второй аспект — **индивидуальность** — определяется внутренним миром человека в его неповторимости (лат. *divido* означает “разделять”). Таким образом, “индивидуальность” можно перевести как “нераздельность” — “не поддающееся дальнейшему делению ядро, оставшееся после всех внешних манифестаций и характеризующее человека в его неповторимости” [91, 46].



Важно понимать, что *личность* и *индивидуальность* — это **один и тот же человек, но в различных аспектах** своего существования; различие между ними — это, в частности, различие между *внешним* и *внутренним*, которые, конечно, неразрывно связаны между собой.

“Только поверхностные люди не судят по внешности”, — пишет парадоксальный Оскар Уайльд, а несколькими веками раньше Франческо Петрарка (1304–1374) заметил: “Тело облачает душу, оно же ее и разоблачает”. Уже было сказано об *историзме* культуры; каждый вновь рожденный человек приобщается к ней благодаря воспитанию и образованию, а образование, по словам Гегеля, это краткое проживание истории соответствующей культуры в пределах отдельной жизни. Только получив воспитание и образование, человек становится в полном смысле слова человеком — уникальным и неповторимым, однако история, так же, как и язык, — одна на всех! Как отмечает Л. Баткин, такова диалектика неповторимого и всеобщего в человеке: “Каждая личность — не часть, а средоточие и перефокусировка всечеловеческого” [112] (см. часть 2).

В соответствии с делением на *личность* и *индивидуальность* культура знает как бы два движения — движение “вверх”, к отвлечению от

уникальной индивидуальности, к обобщению жизненной практики людей в идеях и образах, и движение “вниз” — к самой этой практике, к конкретной индивидуальности [91, 39].

В пределах первого из указанных типов движения культура воспринимает себя и воспринимается обществом как Культура с большой буквы; она ориентирована на всеобщее, коллективное, родовое; такую культуру выдающиеся современные историки литературы А. Михайлов и С. Аверинцев (1937–2004) называют *риторической*. Ее фундаментом является “гносеология¹, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее (“всякое определение и всякая наука имеют дело с общим” — сказано у Аристотеля). Познавательный примат общего перед частным — необходимая предпосылка всякой риторической культуры” [2] (см. часть 2).

“Общий культурный смысл риторики состоял и состоит в создании текста, обеспечивающего яркость, силу и эстетическую убедительность выражения путем апелляции к логике, культурному опыту языкового коллектива, его исторической и образной памяти в несравненно большей мере, чем к непосредственному индивидуальному переживанию” [91, 42]. Познаваемо само по себе общее; частное может быть познано и описано лишь через общее, как “частный случай” общего, “казус”.

В самом деле, объективность и воспроизводимость явления — неперменное условие научного знания. Например, классическая механика изучает свободное падение тел и приходит к достоверным выводам. На чем основывается их достоверность? В частности, на том, что эксперимент можно повторить сколько угодно раз с одним и тем же результатом. В этом смысле отдельный, неповторимый, *уникальный человек непознаваем*; ведь он смертен, его существование конечно. Другого такого никогда прежде не было и не будет никогда после. *Неповторимое* в человеке умирает вместе с этим человеком.

Как возможно объективное знание о неповторимом? С точки зрения Аристотеля, это невозможно и уж во всяком случае общему и закономерному надо отдать предпочтение перед единичным и уникальным прежде всего потому, что это второе эфемерно и в этом смысле как бы не существует. Таким образом, первое (общее) “выше” второго (уникального, единичного). Сравнивая поэзию и историю,

¹ Гносеология (греч. *гносис* — знание, *логос* — учение) — теория познания, один из разделов философии.

Аристотель пишет в трактате “Об искусстве поэзии”: “Поэзия философичнее и серьезнее истории. Поэзия говорит более об общем, история — о единичном”.

Неповторимость как таковая ускользает от анализа (а индивидуальность ведь неповторима!). Каждый образованный человек в грекоязычном мире знал слова Платона о высшем божественном начале (“Тимей”): “...отыскать его нелегко, а найдя, невозможно поведать о нем для всех”. Византийский ритор II в. Гермоген Тарсийский перифразирует эти слова, применяя их к сущности *индивидуального* стиля: “...трудно и отыскать ее, и ничуть не менее трудно, отыскав ее, сообщить о ней нечто ясное” [2, 225].

Пример “риторического” феномена — латинский язык и его роль в европейской культуре вплоть до конца XIX века. Романские языки — французский, итальянский, испанский — это, собственно говоря, латынь, прошедшая историческое развитие; они имеют между собой много общего, но и различаются также существенно. Однако над пестрым многообразием местных и повседневных средств общения от Лиссабона до Кракова и от Стокгольма до Сицилии царил единый и неизменный грамматически упорядоченный, искусственно восстановленный и тщательно охраняемый латинский язык, ценный в глазах носителей его — юристов и священников, врачей и философов, естествоиспытателей и студентов — именно тем, что в своей отвлеченности от всего местного, частного, непосредственно жизненного он наиболее полно соответствовал величию и характеру Культуры. Ученый, изложивший свои результаты на латинском языке, мог быть уверен в том, что его поймут ученые в любой европейской столице.

В пределах второго типа движения создается культура, ориентированная на индивидуальное, уникальное, неповторимое. Ее можно было бы назвать *экзистенциальной*. В 1836 г. великий немецкий философ Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854) переосмысливает старинный термин средневековой философии — “экзистенция” (лат. слово *existentia* значит “существование”) и придает ему новое значение: *невывоживаемое* и рационально непознаваемое ядро человеческой личности, ее судьба в мире и страх перед ним [91, 53].

“Невывоживаемое” — потому что язык всеобщ, он один для всех; именно поэтому люди могут понимать друг друга. Но то, что *отличает* людей друг от друга, то, что делает каждого человека неповторимым, уникальным и умирает вместе с ним, вообще говоря, не может быть выражено словами. Это не означает, что оно не может быть вы-

ражено вообще; например, облик каждого человека, его манера двигаться, говорить, смеяться, тембр его голоса достаточно ярко выражают его индивидуальность. Да и в области языка возможно некоторое запечатление индивидуальности, к примеру, *индивидуальный стиль писателя*.

Язык — вообще феномен *риторический*. Русский язык — единственный, один для всех, но внимательный читатель, конечно, отличит страницу, написанную М. Зощенко (1894–1958), от страницы, принадлежащей перу В. Набокова (1899–1977). Яркая творческая *индивидуальность* способна наложить свою печать на *всеобщее*.

На протяжении веков — от античности до эпохи романтизма — в двуединстве культуры ведущим был первый, родовый, коллективный элемент. В культуре определяющими и главными являлись отражения действительности в мировоззрениях, теориях и нормах, в сфере государства и права, в высоком искусстве; вера в Бога требовала санкции церкви, ценность человека утверждалась подвигом во имя идеала, родины или свободы. Живой, отдельный, конкретный человек, конечно, оставался реальной основой всех этих процессов, но не был представлен в них; во всяком случае, не на него ориентировалась, не им была окрашена культура как целое. Нельзя представить Джульетту, которая вышла замуж за Ромео и готовит ему суп. Быт и повседневность если и существуют, то лишь как неаппетитная изнанка исторически значительных проявлений жизни. В документах Французской революции конца XVIII в. фигурирует сопоставление (и противопоставление) “человека” и “гражданина” [91, 53–54]. В конце XVIII в. завершалась эпоха *риторической культуры*, эпоха абсолютного преобладания *гражданина* над *человеком*. Эпоха романтизма — пограничная между столетиями риторической культуры и “нашим временем”.

Начальный рубеж “нашего времени” — вторая четверть XIX столетия. Г. Кнабе связывает этот рубеж со смертью Гегеля (1831), Гете (1832) и Пушкина (1837).

После этого рубежа определяющим регистром культуры стала экзистенция. Новое мировоззрение строилось на понимании ценности рядового человека, важности условий его повседневной жизни, народно-национальной субстанции его существования. Культура, выигрывая в гуманизме, теряла в историческом масштабе и чувстве своего мирового единства; искусство, выигрывая в остроте

и точности передачи личного переживания, теряло в гармонизирующей силе прекрасного [102, 153].

Итак, подведем итоги: **культура противоречива**. Ее противоречия являются производными от одного, центрального, противоречия — между индивидом и родом. В основе культуры лежит непрерывное взаимодействие обобщающих тенденций и форм — с тенденциями и формами, направленными на воплощение конкретного человека в его неповторимости.

Знаковый характер культуры: проблема символа

Человек отличается от животных не только тем, что он существо общественное, социальное (согласно уже известному нам определению Аристотеля). В некотором смысле социальность присуща не только людям. И пчелы организованы в определенные коллективы, и рыбы плавают косяками, и птицы летают стаями, и т. д. И в этих сообществах есть какая-то система, иерархия, вожаки и прочее. Конечно, это совсем не то, что человеческое общество, но все же они представляют собой некие группировки индивидов, некие коллективы. От прочего животного мира человек отличается также не только и не столько тем (как иногда полагают), что пользуется орудиями труда или изобретает их. Некоторые обезьяны тоже могут поставить ящик на ящик, забраться на эту пирамиду и, схватив палку, достать банан — когда очень хочется есть.

Гораздо важнее другое: человек обладает не просто рефлексам, не только тем, что называют “первой сигнальной системой”. — у него есть еще и “вторая сигнальная система”. Мыслители XX в. назвали человека “существом символическим” — потому что, во-первых, он пользуется символами и в известном смысле вне символов не существует (мир человека — это мир символов), а во-вторых, человек сам и создает для себя символы.

Итак, человек существует в очень сложной знаковой системе, системе символических знаков, посредством которых он осознает себя и свое окружение, свой социальный и природный мир. Эта “символическая способность” человека — не в том смысле, что он способен пользоваться символами, а в том, что он не способен ими не пользоваться, он буквально погружен в эти символы и вне их не существует, — и является той основой, на которой базируется культура (в “антропологическом” смысле слова). Культура в этом смысле есть

также неотъемлемой функцией человека как социального существа, она выступает как бы средним членом между человеком и его социальной средой. Человек — общественное животное, это несомненно, и, будучи общественным существом, он не может не пользоваться той системой символов, теми знаковыми средствами, которые приняты в его обществе [91, 226].

Что же такое **символ**? Греческое слово *symbolon* может быть переведено как “знак” или “опознавательная примета”. Вот как замечательный филолог М. Гаспаров пишет об этом понятии: “Символ — это предмет, обозначающий другой предмет или понятие. Например, два человека расстаются и один из них собирается послать другому весть. Расставаясь, они разламывают палочку, и каждый уносит свою половину. Потом один из них, посылая к другому вестника, дает ему свою половину. Половинки палочки соединяют, они совпадают — и вестнику верят. **Сим-** (син-) греческая приставка, означающая “с, вместе”, указывающая на совпадение и согласие (симметрия — соразмерность, симпатия — совпадение (подобие) страстей, симфония — согласие звуков). Противоположная по смыслу приставка, означающая “врозь” — **диа-** (например, диа-лог — разговор между *разномыслящими* лицами). Таким образом, термин, противоположный по смыслу слову “сим — вол” — “диа — вол”, то есть тот, кто губит людей, заводя рознь между ними” [52, 232].

Таким образом, **символ** — *это объект, имеющий значение не только сам по себе, но и как указание на другую сущность*. (Разломанная палочка не важна сама по себе; она имеет значение только как указание на подлинность известия.)

В центре средневековой христианской культуры — Откровение, Слово Божие (прежде всего Библия). “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” — так начинается Евангелие от Иоанна. Но *слово есть символ*.

Искусство способно **подражать** природе. Примером такого искусства может служить скульптура. Скульптор создает из мрамора подобие живого человеческого тела. Такая скульптура в полном смысле слова подражает природе (однако возможна и иная, *абстрактная*, скульптура).

Можно создать из мрамора яблоко, подобное настоящему; однако *слово* “яблоко” не имеет никакого сходства с обозначаемым им предметом. В английском языке этот же предмет обозначен словом *apple*,

во французском — *rotte*. Таким образом, связь слова с объектом условная, договорная; **слово есть символ, обозначение объекта**.

В знаменитой сказке А. Милна о Винни-Пухе¹ есть эпизод, имеющий прямое отношение к нашей теме, — это разговор поросенка Пятачка и ослика Иа. Ослик сложил из трех палочек букву “А” и спрашивает поросенка:

— А ты знаешь, что означает “А”, маленький Пятачок? — Нет, Иа, не знаю. — Оно означает Учение, оно означает Образование, Науки и тому подобные вещи, о которых ни Пух, ни ты не имеете понятия. Вот что означает “А”!

— О! — снова сказал Пятачок. — Я хотел сказать “Да ну?”, — поспешно пояснил он.

— Слушай меня, маленький Пятачок. В этом Лесу толчется масса всякого народа, и все они говорят: “Ну, Иа — это всего лишь Иа, он не считается”. Они разгуливают тут взад и вперед и говорят “Ха-ха!”. Но что они знают про букву “А”? **Ничего**. Для них это просто три палочки. Но для Образованных, заметь себе это, маленький Пятачок, для Образованных — я не говорю о Пухах и Пятачках — это знаменитая и могучая буква “А”. Да, это тебе не такая вещь, — добавил он, — про которую каждый знает, чем это пахнет!”.

Искусство способно не только **подражать** природе; оно может и обозначать, **символизировать** природу. Например, литература — искусство слова — есть искусство символическое *по определению*. Литература оперирует словами, а слова суть символы. Любой текст состоит из символов. *Многозначность символа* особенно ярко проявляется в поэзии.

Приведем в качестве примера раннее стихотворение А. Пушкина “Роза” (1817) (курсив мой. — А. П.) [163, I, 18]:

Где наша **роза**,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на **лилею**
Нам укажи.

¹ Заходер Б. Избранное. — М., 2001. — С. 470–471.

О чем это стихотворение? **Как понимать** этот, казалось бы, такой краткий и прозрачный текст? Трудно ответить однозначно. Противопоставленные в тексте *роза* и *лилия* (в начале XIX в. произносили “лилея”) (ударение на втором слоге)) — символы. Что обозначает роза? Может быть, молодость? Или радость? Или любовь? Все эти значения возможны и возможны многие другие. Вот что находим в “Энциклопедии символов”: “Роза — символ завершенности, полноты, совершенства, вечно меняющегося и открывающегося новыми гранями мира, любви, весны, юности, победы... Лилия — символ Благой Вести, света, чистоты, невинности, девственности, милосердия, служения Богу” [214].

Может быть, роза обозначает молодость, а лилия — зрелый возраст, когда тело увядает, а ум созревает? Может быть, роза — тело, а лилия — душа? Если вспомнить о том, что лилия — символ Благой Вести, то можно интерпретировать это стихотворение как прекрасный образец христианской духовной поэзии (роза — любовь, лилия — святость). Если указать на то, что лилия — это герб французских королей, то можно придать ему политическую окраску (роза — свобода, лилия — власть) (стихотворение написано в 1817 г.; бури Французской революции отгремели совсем недавно).

Пушкин называет розу “дитя зари”; заря — алая, алый (красный) цвет связан со смехом: “красное — иносформа смеха” [97, 102]. Возможно, роза символизирует смех, лилия — серьезность (слезы).

Итак, стихотворение может быть интерпретировано многообразно; его интерпретация зависит от того, какой *смысл* читатель вложит в *символы* розы и лилии¹. Великие поэты, изображая определенное явление, вместе с тем умеют задеть многие струны души. Начинают звучать, так сказать, целые аккорды чувств и представлений, и каждое стихотворение становится, по словам Гейне, *тесным окошечком в бесконечность*².

¹ См. обширное исследование академика М. Алексева “Споры о стихотворении “Роза” [5, 337–387].

² Вспоминается одно из положений эстетики старшего современника Пушкина, выдающегося немецкого романтического философа Ф.-В. Шеллинга: “Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка” [207, 123]. Позднее, в 1880-е годы Ницше писал в своих набросках: “Один и тот же текст допускает бесчисленные истолкования: нет “правильного” истолкования”. Современная герменевтика в одном из своих направлений

Вообще **символ тем содержательнее, чем более он многозначен.** “Образ мира, в слове явленный” — эти слова Б. Пастернака можно отнести к символике каждого большого поэта. Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” бытия и дать через это явление целостный образ мира”¹.

Здесь, возможно, уместна математическая аналогия: вспомним формулу сокращенного умножения:

$$(a + v)^2 = a^2 + 2av + v^2.$$

Что такое *a*? Это переменная, которая может принимать множество (вообще говоря, бесконечное) значений; то же справедливо и для *v*. Однако то, что *a* и *v* могут принимать *множество* значений, не делает формулу неверной.

Понимание того, что есть символ и что такое **многозначность** символа, необходимо для правильного, адекватного восприятия искусства².

Указание на символическую природу искусства можно встретить уже у древнегреческого философа Гераклита Эфесского, современника Пифагора: **“Владыка, чье прорицание в Дельфах³, и не гово-**

провозглашает именно такой тезис. Таким образом, один и тот же текст может быть понят (истолкован, интерпретирован) **бесконечным** числом способов (см. комментарии к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” и к его поэме “Домик в Коломне” в части 2).

¹ *Аверинцев С. С.* Символ художественный // Аверинцев С. С. Собрание сочинений. София — Логос. Словарь. — К., 2006. — С. 387).

² О связи *символа* и *бесконечности* пишет А. Лосев: “...в понятии символа мы выдвигаем на первый план закономерное разложение той или иной модели в бесконечный ряд ее перевоплощений или ее отдельных моментов, то более, то менее близких между собою. Дело в том, что изучение огромной литературы о символе с большой принудительностью заставляет находить специфику символа именно в этом. Прочие моменты символа всегда так или иначе совпадают у теоретиков... то с аллегорией, то с эмблемой, то с метафорой... Насколько нам удалось заметить, именно эта черта, то есть модельное и закономерное, системное разложение той или иной обобщенной функции действительности в бесконечный ряд частных и единичностей, как раз и является наиболее оригинальной чертой в понятии символа” [125, 15]. Многозначность поэзии роднит ее с музыкой. П. Флоренский писал о музыке, сопоставляя ее с алгеброй: “...музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными” (Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных сочинениях. У водоразделов мысли. — Т. 1. Статьи по искусству. — Paris, 1985. — С. 315).

³ В Дельфах находился храм Аполлона, а ведь Аполлон — *бог искусства*.

рит, и не утаивает, а подает знаки” [186, 193]. Стихотворение и является таким *знаком*. Оно *не* является молчанием: нечто сказано. Но как следует *понимать* сказанное — вот основная проблема *герменевтики*¹, науки об интерпретации текста.

Две культуры: искусство и естествознание.

Существуют две модели познания мира — поэтическая и научная, отмечает в работе “Две модели познания Г. Померанц [153, 43]. Первая модель создается из слов или знаков, каждый из которых вызывает бесконечный поток ассоциаций;

это слова-образы, метафоры. Вторая модель конструируется из *однозначных* слов, из знаков строго определенного смысла. Это слова-термины. *Образы* (многозначные слова) сплетаются своими ассоциативными “полями”, образуя более сложные образные сочетания. *Термины* связываются и разделяются по законам логики. Эти модели познания мира приблизительно совпадают с областью *искусства* (способного воплотить противоречие) и областью *науки* (запрещающей противоречие) — двумя важнейшими сферами человеческой культуры.³⁾

Разделению культуры на науку и искусство соответствует *функциональная асимметрия полушарий головного мозга*.⁴⁾ Установлено, что в левом полушарии локализовано логическое мышление (дискретное, аналитическое, чутко реагирующее на противоречия), а в правом — художественное (образное, непрерывное, синтетическое, обеспечивающее целостность восприятия)²⁾. Правое полушарие воспринимает внешний мир со всеми его красками и звуками, а левое одевает это восприятие в грамматические и логические формы. Важно помнить о том, что человеческий мозг, хоть и разделенный на два полушария, все же представляет собой единое целое. Человеческой культуре, пускай и разделенной на науку и искусство, тоже присущи единство и цельность.

Оба вида мышления неразрывно связаны друг с другом. *В творчестве величайших ученых есть нечто поэтическое*³⁾, *великие поэты*

¹ Основателем этой науки является немецкий философ Ф. Д. Э. Шлейермахер (1768–1834). В XX в. большой вклад в развитие герменевтики внесли Г. Гадамер и П. Рикер.

² См. часть 2: Ф. Кессиди. К проблеме “греческого чуда”. См. также: Руднев В. Функциональная асимметрия полушарий головного мозга // Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. — М., 1999. — С. 537–539.

³ Великий немецкий математик Вейерштрасс сказал об одном из своих учеников: “Он стал поэтом. Для математики ему не хватало воображения”. О математике как одном

суть одновременно великие мыслители (таковы, например, Гете и Пушкин).

Разделению культуры на науку и искусство соответствует разделение реальности на *объективный мир* (которым занимаются естественные науки, основанные на классической логике с ее непротиворечивостью, в частности, классическая физика и вообще классическая наука) и *субъективный мир* (мир человека (мир человеческой психики), царство воображения и фантазии, “пространство души”, — область, в частности, психологии; вспомним о том, что в буквальном переводе с греческого “психология” означает “наука о душе”). “Субъективный мир — это область искусства, религии, философии и гуманитарных наук. **Законы этих двух миров различны.**”⁵⁾

Эта ситуация возникла еще во времена Галилея:

“...Галилей... сказал, что научный метод состоит в том, чтобы изучать этот мир так, как если бы в нем не было сознания и живых существ. Галилей заявлял, что наука должна иметь дело только с количественными феноменами. Он утверждал: **“Все, что нельзя измерить и подсчитать, ненаучно”**. В постгалилеевской науке это утверждение переформулировалось: “Все, что не поддается количественному измерению, нереально”... Галилеевская программа предлагает нам мертвый мир: здесь нет места зрению, звуку, вкусу, прикосновению и запаху, а значит, этической и эстетической чувственности, ценностям, качеству, душе, сознанию, духу. Субъективный опыт исключается из области науки. Пожалуй, ничто не изменило наш мир за последние четыре столетия так, как дерзкая программа Галилея. **Мы должны были разрушить мир сначала в теории, чтобы потом разрушить его практически**” (курсив мой. — А. П.) [96, 126].

Наличие в единой человеческой культуре двух разнородных типов — естественнонаучного и гуманитарного — стало предметом философского анализа еще в XIX в. (В. Виндельбанд, Г. Риккерт, В. Дильтей). В XX в. эта проблема перешла уже и в практическую плоскость: возникло четкое ощущение растущего разрыва естественнонаучной и гуманитарной культур (достаточно вспомнить знаменитый спор “физиков” и “лириков”, разгоревшийся в 60-е годы XX в.).

Еще полвека назад один из создателей *квантовой механики* Э. Вигнер указал на пропасть, существующую между двумя науками, каждая из которых претендует на осмысление мира во всей полноте. Эта

из воплощений культуры (наряду с пластикой и музыкой) пишет О. Шпенглер в книге “Закат Европы”.

пропасть между *физикой* и *психологией* зияет и поныне; ее преодоление — самая насущная задача науки XXI века, отмечал Г. Малинецкий [150, 7].

Однако, *различая и противопоставляя* область искусства, психологии и гуманитарных наук, с одной стороны, и область природоведения (естествознания) — с другой, и их такие различные законы, не следует забывать о том, что многое их *объединяет*. *Искусство* музыки, например, связано с *наукой* математикой так тесно, что в средневековых университетах музыка являлась частью *квадривиума* — четырех наук о числе (геометрия, астрономия, арифметика, музыка), образующих высшую ступень университетского образования. Учение о математических основах музыки было разработано еще пифагорейцами.

Вот каким образом сближает математику и музыку один из выдающихся мыслителей XX в. Алфред Норт Уайтхед (1861–11947): “Наука чистой математики в ее современных вариантах может быть представлена в качестве самого оригинального продукта человеческого духа. Другим претендентом на это звание является музыка” [47, 44]. Создатель кибернетики Н. Винер утверждает: “Математика — один из видов искусства”.⁶⁾

Вопросы и задания

1. Прочитайте статью Э. Панофского “История искусства как гуманитарная дисциплина”, тексты С. Великовского, С. Аверинцева и Г. Киабе.
2. В чем различие между естественными и гуманитарными науками?
3. Что такое функциональная асимметрия полушарий головного мозга и как она связана с разделением человеческой культуры на две принципиально различные области?
4. Что означает термин “историзм”?
5. Каким образом Гегель определяет понятие “образование”?
6. Как соотносятся коллективное и индивидуальное начала в культуре?
7. Что такое символ?
8. Что такое риторика и экзистенция?
9. Когда завершилась эпоха риторической культуры?

Примечания

1)



Рыба



Саламандра



Черепaha



Крыса



Человек

Явление зародышевого сходства на третьей стадии (по Э. Геккелю, 1866 г.)¹

2) Приведем более обширный фрагмент труда О. Шпенглера.

“...каждая сколько-нибудь значительная частная жизнь с глубочайшей необходимостью повторяет все эпохи той культуры, к которой она принадлежит. В каждом из нас пробуждается внутренняя жизнь — в тот решительный миг, когда осознается наличие своего Я, — там именно и таким же образом, где и как пробудилась некогда душа целой культуры. Каждый из нас, людей Запада, вторично переживает в детстве свою готику, свои соборы, рыцарские замки и героические сказания, “*Dieu le veut*”² крестовых походов и душевную муку юного Парцифала, в снах наяву и в детских играх. Каждый юный грек нес в себе свою гомеровскую эпоху и свой Марафон. В гетевском Вертере, этой картине поворота в судьбах юности, знакомом каждому фаустовскому, но ни одному античному человеку, вновь всплывает ранняя утренняя пора Петрарки и миннезанга. Когда Гете набрасывал план своего перво-Фауста, он был Парцифалем. Когда он заканчивал первую часть, он был Гамлетом. И только со второй частью стал он космополитом XIX века, понимавшим Байрона” [208, 269].

3) “Первую модель можно назвать дневной (или солнечной), а вторую — ночной (или лунной). Ночью небо сливается с морем и стеной подходит к берегу, и вся эта звездная стена плещется у ног. Днем хорошо виден каждый камешек, но за подробностями, за деталями, за деревьями исчезает лес. День — ювелир, чеканщик деталей, ночь — художник, пишущий крупными мазками. Я не думаю, что живописец хуже ювелира видит действительность, какая она есть. Два виденья, дневное и ночное, дополняют друг друга, оба они истинны.

¹ Базалук О. А. Сущность человеческой жизни. — К., 2002. — С. 75.

² Бог этого хочет (франц.)

1. Человеческое сознание с первых шагов создает и разрабатывает обе основные модели мира:

мир как текущее переливчатое Целое, охваченное единым ритмом (Дао, “вечно живой огонь”);

мир как совокупность атомарных фактов, жестко расчлененных и затем связанных более или менее точно фиксированными отношениями (равенство и неравенство, причинность и вероятность и т. д.)...

2. Эти модели не вполне совпадают с областью искусства и науки. Любая конкретная форма мышления не укладывается в рамки строгой логичности или строгой ассоциативности.

Образное мышление можно отметить у многих ученых, например у К. Маркса. Сравнение греков с детьми, конечно, нельзя назвать логическим определением (Г. Померанц имеет в виду работу: Маркс К. О значении греческого искусства. — А. П.).

Но Маркс, как мне кажется, следовал в этом случае верному чутью, под сказавшему, что предмет рассуждения иногда требует перехода со строгого языка терминов на текущий язык уподоблений, метафор.

С другой стороны, только некоторые крайние течения в искусстве пытаются поставить знак равенства между поэтическим и иррациональным. Классическое искусство никогда не боялось использовать рассудочно осознанные формы (канон человеческого тела в скульптуре, ордер в архитектуре.) Ритм музыки не совпадает с тактом метронома, но вьется вокруг него, как лиана вокруг ствола. Размер, рифма и строфика в классическом стихотворении как бы расшивают канву — рассудочно определенную схему... можно сказать, что в науке господствует тенденция к слову-термину и строгой логике связей, а в искусстве — к слову-образу и свободной ассоциации образов. С известными оговорками первая модель может быть названа поэтической, вторая — научной...

5. Ученый, который игнорирует или преобразует факт, не ложащийся в его схему, — плохой ученый. Достаточно было одного опыта Майкельсона, чтобы переоценить всю классическую физику. Напротив, плох тот художник, который не умеет игнорировать или деформировать факт, не укладывающийся в картину...

Истина, которую несет искусство, — это не истина об отдельных фактах (или определенных связях между фактами), а ритм целого, “музыка сфер”, как говорили греки, ритм, схваченный образным мышлением в движении эстетически выразительных предметов (предметное искусство) или условных элементов отвлеченной выразительной системы (музыка, архитектура): что бы художник ни рисовал, подлинный предмет картины — бытие целого, полнота бытия, качественно-бесконечное, отразившееся в предмете (или условной конструкции), как солнце в капельке воды. Эта истина “полисемична”, многозначна, текуча, переливчата по самой своей природе, и в застывших терминах ее просто невозможно было бы высказать. Художник может

не “пользоваться метафорами”, но сам предмет, который на первый взгляд составляет содержание картины, для него только метафора, иносказание, намек на невысказанную тайну...

7. Должно быть ясно понято, что обе модели мышления упрощают действительность. Образно-ассоциативное мышление отражает мир в одном аспекте, атомарно-логическое — в другом. Мир не создан художником; но он не создан и механиком-конструктором...

8. Современная наука совершила великое открытие, экспериментально установив корпускулярно-волновой (следовательно, нелогичный с атомарной точки зрения) характер элементарных частиц (см. гл. 12. — *А. П.*). Однако это открытие до сих пор не осознано в методологии науки, и единство корпускулярных и волновых свойств рассматривается большинством физиков как неприятный парадокс. Двойственное, текучее и переливчатое нельзя сосчитать, а без математики наука теряет свою форму. Точное знание связано с известной условностью: со сведением переливчатого к ясно и отчетливо разложенному на элементы. Но эту особенность модели, необходимую для точных наук, нельзя смешивать с объективной реальностью...

10. Как соотносятся друг с другом атомарная и переливчатая модели мира, видно также из анализа языка. В нашем разговорном языке слова и связи между словами до сих пор сохранили “неточность”, многозначность, переливчатость... Чтобы превратить его в язык точных терминов, понадобилось бы решительно перестроить его: исключить все синонимы и омонимы, антонимы — упростить. Например, в живой речи “умному” противостоит не “безумный”, а “дурак”. Но дурак — слово с самостоятельным значением, довольно сложным. В некоторой своей части оно противостоит не уму, а рассудочности и приобретает положительный оттенок. Иванушка-дурачок стихийно умнее своих умных (рассудительных, рассудочных) братьев...

Строго организованный язык терминов строился бы по двоичной системе: добро — антидобро; ученый — антиученый. Разумеется, “Цветы зла” (книга стихотворений французского поэта Ш. Бодлера. — *А. П.*) на этом языке никогда не были бы написаны. Такой язык был бы очень удобен для программирования счетных машин. Но все переходы, не поддающиеся точной фиксации, на нем были бы невыразимы. Что-то очень важное для человеческой культуры, быть может самое важное, было бы утрачено. Мы сохранили бы только выбор между “дураком” и “антидураком”. Но антидурак — тот же дурак, только с обратным знаком.

Проблемы языка вплотную подводят к проблеме ценностей, потому что ценность — это сущность культуры, получившая выражение в каком-то языке, ставшая словом, знаком (системой слов и знаков).

Язык терминов останавливается на пороге сферы ценностей, не в силах проникнуть в нее, овладеть ею. Особенность ценностей как раз в том, что они не являются атомарными фактами, что их можно понять только как пере-

ливающиеся друг в друга аспекты единой сферы... Атомарную модель мира можно сравнить с машиной, состоящей из отдельных частей, каждую из которых можно вытаскивать поодиночке, чистить и смазывать. А модель сферы ценностей — с живым организмом, члены которого нельзя разъять, не превратив целого в труп. Так же неотделимы друг от друга истина, добро, красота, любовь, свобода. Уничтожьте переливы между ними — и вы уничтожите их самих...

Подведем черту. Есть две модели познания мира — переливчатая и атомарная, поэтическая и научная. Обе модели имеют свои особенности, свои преимущества и недостатки, свои “условности”, искажения “объективной реальности”. Чтобы не быть обманутым этими условностями, надо ясно отдать себе в них отчет... То, что поэзия — не совсем правда, это все понимают. Надо, однако, понять, что точность точных наук тоже искажает действительность (разлагая ее на атомы и пустоту), тоже основана на условном форсировании одного аспекта взамен всех остальных. Строго говоря, совершенная мудрость может быть выражена только молчанием; об этом хорошо сказал Джордано Бруно: “Бога можно почтить только молчанием”. Аналогичную формулу дал недавно Витгенштейн¹: “О чем нельзя сказать ясно, надо молчать”... [153, 41–53].

4) “Левое и правое полушария головного мозга имеют разные специализации. Левое управляет процессами, в которые вовлекаются числовые величины, используются логические цепи, последовательно прослеживаются и анализируются ряды фактов и событий. Правое же полушарие оперирует образами, содержит пространственные и временные² целостные картины. Для левого полушария естественна вербальная, дискретная форма “записи” исходной и конечной информации, а также, по-видимому, промежуточных результатов переработки одной в другую. В правом полушарии возникающие и исчезающие образы бессловесны и непрерывны. Но, конечно, оба полушария исследуют каждую проблему совместно, пытаются обработать любую информацию.

Ведь оба они узнают о новой задаче одновременно. Так в нашей жизни о происшествии узнают сразу несколько различных служб: и журналисты, и милиция, и пожарные. А дальше — каждый действует по своему разумению, делает, что может.

Психологи утверждают: именно левое полушарие человеческого мозга имеет намного больше стимулов и возможностей для развития, чем правое. Объяснение просто: в обыденной, каждодневной жизни человек гораздо чаще сталкивается с необходимостью использовать для общения и обмена информацией речь, записи, все время должен анализировать события, факты, делать выводы и совершать поступки. Человек вовлечен в непрерывный

¹ Подробнее см.: Пустовит А. В. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие. — К., 2006. — С. 629–642.

² Возможно, и надвременные — не отсюда ли интуиция, предвидение, предчувствие?

процесс получения, обработки и обмена дискретной информации. Необходимость взаимодействия с ней “включает” главным образом левое, логическое, полушарие. Правое полушарие заметно развивается лишь у тех, кто интенсивно занимается творческой деятельностью, — ведь при этом необходимо мыслить целостно, образно, использовать подсознание, интуицию, озарение. Правая часть мозга отвечает за художественные, музыкальные и математические способности.

Концепция мозга, состоящего из двух половин-полушарий, в целом построена к началу 1970-х годов.

Современная теория обучения, основанная на использовании различных методик развития мышления, исходит из холистических (т. е. целостных) представлений о мозге как целостной системе, которая всегда больше, чем просто сумма отдельных подсистем.

Соберем в одну таблицу основные описанные в психологической литературе представления о функциях левого и правого полушарий.

ЛЕВОЕ ПОЛУШАРИЕ	ПРАВОЕ ПОЛУШАРИЕ
Одновременно обрабатывает лишь один фрагмент информации	Охватывает одновременно большой массив информации, воспринимая его целостно
Информация обрабатывается последовательно, линейно	Изучаются образы — интегральные характеристики целостной системы
Информация четко структурируется, имеет ясные границы	Информационные массивы размыты, нечетки в “пространстве и времени”
Информация фиксируется с использованием словесного или письменного кода	Образы визуализируются, а дискретно фиксировать информацию практически невозможно
Возможность анализа информации “поблочно”, последовательно	Изучение сходства понятий, образов в общих чертах, в целом
Переход от одной мысли к другой в рамках логической цепи, покомпонентный анализ	Интуитивное, подсознательное движение от образа к образу, завершающееся их синтезом
Движение от одного уровня абстракции к другому, более высокому	Не мотивированные явно переходы от одной системы образов к другой, содержащие разные уровни абстракций
Запись информации в виде обобщающих понятий, категорий, при использовании высокого уровня абстрагирования	Оперирование лишь ощущениями, внутренними предпочтениями, смешивающими информацию разного типа
Логика, Рассудок, Суждение, Анализ	Бессистемность, Целостность, Интуиция, Синтез
Память на “имена”	Память на “лица”
Ученые, писатели	Художники, музыканты

О последней строке в таблице стоит добавить, что приведенное разделение в высшей степени условно. Напомним хотя бы, что великие физики Альберт Эйнштейн и Макс Планк были превосходными музыкантами¹. С другой стороны, архитектура — область бесспорно художественной культуры — непредставима без умения четко и правильно вычислять. Примеров обоюдного сотрудничества и взаимовлияния обеих частей мозга множество. С этой точки зрения холистические представления о мозге выглядят вполне логично” (*Латышов Н.* Основы интеллектуального тренинга. Минута на размышление. — СПб., 2005. — С. 31–33).

5) “Естественные науки, с одной стороны, и описания того, что существует для человеческой реальности, — с другой, — антитетичны...Наука обращается со своим предметом как с несводимо другим. Она относится ко всему с позиции грамматического третьего лица. Но для нашей собственной реальности, однако, существенно, чтобы было возможно объяснение нашего существования с позиции первого лица единственного числа. Есть ведь такая вещь, как “быть самим собой”, быть Вами, уважаемый читатель... с Вашей точки зрения, вещи и другие люди находятся вон там. Они существуют на некотором расстоянии от Вас... Но Ваше собственное существование не таково...Есть принципиальное различие между я и “всем остальным”, которого мы не понимаем. Наука в лучшем случае понимает личность как другое, но не как я. Есть два фундаментально различных подхода к личности: наблюдать кого-либо или быть самим собой. Наука не понимает последнего...” — пишет современный британский философ Стивен Прист (*Прист С.* Теории сознания. — М., 2000. — С. 9–10).

6) В четвертом разделе этой главы шла речь о бесконечности, воплощенной в стихотворении. Вместе с тем, бесконечность — предмет исследования математиков. “...математика была названа наукой о бесконечном; действительно, математика изобретает конечные конструкции, посредством которых решаются вопросы, по самой своей сути относящиеся к бесконечному. В этом ее слава”, — пишет великий математик XX в. Герман Вейль (1885–1955) (пример см. в гл. 5). Наконец, бесконечность есть атрибут Бога (см. гл. 3). Следовательно, такие, на первый взгляд, предельно далекие друг от друга области культуры, как поэзия, математика и теология, оказываются связанными между собой.

¹ В молодости Планк долго выбирал между музыкой и физикой, но все же сделал правильный, с точки зрения физики и человечества, выбор.

Глава 2

КОСМОЦЕНТРИЗМ АНТИЧНОСТИ

- *Античность — основа европейской культуры.*
- *Отличительные черты античной культуры.*
- *Философия Платона: неподвижность истины.*
- *Рационализм античности: Гомер и Евклид.*
- *Особенности античной математики как выражение специфики античной культуры: статика и страх бесконечности.*



Древний мир — чувственный, художественный, все принимавший с легкостью и с юношескою улыбкою, везде пробивался к мысли и нигде не мог отрешиться от непосредственности... Его наука была поэма, его искусство было религией, его понятие о человеке не разделялось с понятием гражданина, его республика поддерживалась страшно задавленной кариатидой невольничества... Юношеский мир этот был увлекательно прекрасен и с тем вместе непростительно легкомыслен; философствуя, он отталкивал важнейшие вопросы, потому что они не так легко разрешались... утопая в роскоши и наслаждениях, он не думал о темном подвале, в котором стонут в колодках рабы...

А. Герцен

МАУП

Античность — основа европейской культуры

Термин “античность” происходит от лат. *antiquus* — “древний”. Однако, когда употребляют этот термин, имеют в виду не любую древность, а

историю и культуру только двух стран — Древней Греции и Древнего Рима.

Античное наследие — атмосфера и почва позднейшей европейской культуры. Это проявляется многообразно: латинский язык — общий исток многих новоевропейских языков (итальянского, французского, испанского и других *романских*¹ языков); римское право — основа юридической системы многих европейских стран; христианство, возникшее в одной из провинций Римской империи, сыграло исключительно важную роль в судьбах европейской культуры. Античная традиция стоит у истоков европейского рационализма, европейской социальности и европейского пиетета перед культурой.

Первое великое имя, которое следует назвать, говоря об эллинской² (древнегреческой) культуре, — Гомер.

Платон пишет о нем: “...поэт этот воспитал Элладу, и ради руководства человеческими делами и просвещения его стоит внимательно изучать, чтобы согласно ему построить всю свою жизнь” (Государство, X, 606е).

Тексты гомеровских поэм — “Илиады” и “Одиссеи” занимают в культуре античности такое же центральное положение, какое занимает Библия в средневековой христианской культуре. По текстам Гомера дети учились читать в школе, многие взрослые знали наизусть большие фрагменты поэм. “Илиада” повествует о событиях войны между греками и троянцами, “Одиссея” — о странствиях и приключениях одного из греческих героев, царя Итаки Одиссея, возвращающегося на родину после Троянской войны.

¹ Термин “романский” (от лат. *romanus* — римский, *Roma* — Рим) означает возникший на основе древнеримской культуры или тесно связанный с этой культурой. Западная Римская империя погибла под ударами варваров. Наречия варварских племен (бриттов, франков, аллеманов), придя в соприкосновение с языком римлян — латынью, положили начало формированию английского, французского, немецкого языков. Кто-то из лингвистов сказал, что французский язык не *произошел* от латыни, а представляет собой латынь, пережившую историческое развитие.

² Слова “грек” и “Греция” — латинские. Так называли страну и ее жителей завоеватели — римляне, покорившие Грецию во II веке. Обитатели Древней Греции называли себя эллинами, а свою страну — Элладой.

Греция никогда не была единым большим государством, таким, как Рим или Египет. Она всегда состояла из множества небольших государств; поэтому греческое войско, воевавшее с Троей, состояло из множества отрядов, каждый из которых возглавлял царь соответствующего государства. Верховным главнокомандующим греков был царь Микен Агамемнон. Гомер называет его “пастырь народов”.

Гомеровских героев, греков и троянцев, можно часто встретить в поэзии, музыке, живописи, драматургии позднейших эпох. Например, Агамемнон — один из героев драматической поэмы великой украинской поэтессы Леси Украинки “Кассандра” (1907) (названной именем главной героини — знаменитой троянки, дочери троянского царя Приама и царицы Гекубы, прорицательницы Кассандры, которая стала пленницей Агамемнона после гибели Трои).

Самый доблестный воин среди греков Ахилл, сын царя Фтии Пеллея — герой трагедии немецкого драматурга-романтика Генриха фон Клейста “Пентесилея” (1808) (трагедия названа именем царицы амазонок, также воевавших под Троей).

Сын Ахилла Пирр, царь Эпира — герой трагедии французского драматурга-классициста Жана Расина “Андромаха” (1667). Одиссей, царь Итаки — не только главный герой второй поэмы Гомера; ему посвящает стихотворение замечательный русский поэт Валерий Брюсов (1912). Идоменей, царь Крита — главный герой одноименной оперы Моцарта (1781).

Царь Трои Приам, его супруга царица Гекуба и убийца Приама Пирр упоминаются в наиболее популярном произведении Шекспира — трагедии “Гамлет” (1601) (у Шекспира есть и не столь известное сочинение, в котором действуют многие гомеровские герои, — пьеса “Троил и Крессида”). Андромаха, вдова самого доблестного среди защитников Трои — Гектора (одного из сыновей Приама), после гибели Трои взятая в плен Пирром, царем Эпира, — главная героиня уже упомянутой трагедии Расина. Образ Андромахи, тоскующей на чужбине невольницы, создает соотечественник Расина, выдающийся французский поэт Шарль Бодлер (1821–1867) (стихотворение “Лебедь” (1860), вошедшее в сборник “Цветы зла”). Троянец Эней — главный герой поэмы древнеримского поэта Вергилия “Энеида” (I в. до н. э.) и многочисленных пародий на нее, в частности, произведения украинского поэта Ивана Котляревского (1798). Примеры легко продолжить.

Отличительные черты античной культуры

Очень ясно, кратко и ярко характеризует античную культуру выдающийся русский философ А. Лосев в работе “Двенадцать тезисов об античной культуре” (см. часть 2).

Каким образом воспринимает реальность человек Нового времени? Он разделяет ее на две части — он сам (*субъект*) и все остальное (*объект*).

А. Лосев пишет, во-первых, об *объективизме* античной культуры: личность не имеет в ней такого “колоссального и абсолютизированного” значения, как в новоевропейской культуре. Человек — не *центр* мира, а не более чем его *часть*.

Во-вторых, центральное понятие античного мировоззрения — космос. **“Чувственный космос, чувственно-материальный космологизм — вот основа античной культуры”**, — отмечает А. Лосев. Смысл греческого слова **“космос”** может быть передан тремя русскими словами: *ряд, наряд, порядок*. **Космос — это объективный мир, который греки воспринимали как упорядоченный, гармоничный и прекрасный** (слово “космос” однокоренное со словом “косметика”). Это совсем не тривиально: ведь существует совершенно иной взгляд, в соответствии с которым реальный, объективный мир отвратителен, уродлив и жесток — достаточно вспомнить, скажем, о мировоззрении романтиков или о литературе абсурда.

Космос занимает все пространство и двигаться ему некуда. Тем не менее самое поверхностное наблюдение обнаруживает в мире разное движение. Итак, космос подвижен, но ему некуда выйти за свои пределы. Как это возможно? Как примирить эти два утверждения? *Что является единством движения и пребывания? Вращение.* Интуиция шара и круга пронизывает всю античность. Самой совершенной формой движения признается движение по окружности — круговое, циклическое (например, смена поколений, времен года, вращение небесных сфер). Вечное возвращение — основная идея античного мировоззрения. **Существование мира циклично; время течет по окружности.**

В-третьих, античная культура вырастает на основе пантеизма. В переводе с греч. **пантеизм** (*пан* — всё, *теос* — бог) — *всебожие*. Люди античности обожествляют явления природы (солнце, море, ветер; бог Солнца — Гелиос, бог моря — Посейдон). Эти боги принадлежат *чувственно воспринимаемой реальности*: сияние Солнца можно видеть глазами, его теплоту — почувствовать кожей, по морю можно

плыть, ощущая воду всем телом, однако и Солнце, и море — божества, *чувственно воспринимаемые* божества!

Отголосок античного пантеизма можно услышать в стихах замечательного русского поэта, современника Пушкина, Н. Языкова (1803–1847), описывающего купание как любовь водяного божества, нимфы реки Наяды [216, 115]:

Какая сильная волна!
Какая свежесть и прохлада!
Как сладострастна, как нежна
Меня обнявшая Наяда.

“Боги античности — обобщение соответствующих областей природы, как разумной, так и неразумной”, — пишет А. Лосев.

Человек не только населяет богами всю природу; собственную психическую жизнь он также осмысливает как противоборство богов (например, мудрости и обиды). Классическим примером может служить ситуация, описанная в “Илиаде”¹. Разъяренный Ахилл хватается за меч, чтобы поразить оскорбившего его предводителя войска Агамемнона. Однако его останавливает слетевшая с неба богиня мудрости Афина.

Могучее сердце

В персях героя власатых меж двух волновалось мыслей:
Или, немедля исторгнувши меч из влагалища острый,
Встречных рассыпать ему и убить властелина Атрида;
Или свирепство смирить, обуздав огорченную душу.
В миг, как подобными думами разум и душу волнует,
Страшный свой меч из ножен извлекал он, — явилась Афина,
С неба слетев; ниспослала ее златотронная Гера,
Сердцем любя и храня обоих браноносцев; Афина,
Став за хребтом, ухватила за русые кудри Пелида,
Только ему лишь явленная, прочим незримая в сонме.
Он ужаснулся и, вспять обратясь, познал несомненно
Дочь громовержцеву: страшным огнем ее очи горели.
К ней обращенный лицом, устремил он крылатые речи:
“Что ты, о дочь Эгиоха, сюда низошла от Олимпа?
Или желала ты видеть царя Агамемнона буйство?
Но реку я тебе, и реченное скоро свершится:
Скоро сей смертный свою гордынею душу погубит!”

¹ Гомер. Илиада. Одиссея. — М., 1967.

Сыну Пелея рекла светлоокая дочь Эгиоха:
“Бурный твой гнев укротить я, когда ты бессмертным покорен,
С неба сошла...”

Перевод Н. Гнедича

И дело здесь вовсе не в поэтическом преувеличении. Ахилл (Пелид, т. е. сын Пелея) действительно воспринимает сдерживающее начало своей души как физически удерживающую его внешнюю божественную силу. Богиня любви Афродита отдает Парису Елену. Агамемнон, обидевшийся на Ахилла, объясняет свое неразумное поведение вмешательством богини обиды Эриды:

“Что ж бы я сделал? Богиня могучая все совершила,
Дочь громовержца, Обида, которая всех ослепляет...”

В-четвертых, античная культура развивается под знаком фатализма. Нет ничего, кроме космоса. Значит, он зависит сам от себя и совершенно свободен. Раз он совершенно свободен, то все законы, существующие в недрах космоса, представляют собой результат абсолютной необходимости. Почему? Так ведь нет ничего другого. То, что предписывает космос, то и будет. Судьба всевластна.

Но, пишет Лосев, новоевропейский человек делает из фатализма странные выводы: раз все зависит от судьбы, тогда мне делать ничего не нужно. Все равно судьба все сделает так, как она хочет. К такому пониманию античный человек не способен. Он рассуждает иначе: “Все определяется судьбой? Прекрасно. Значит, судьба выше меня? Выше. И я не знаю, что она предпримет? Не знаю. Почему же я тогда не должен поступать так, как хочу? Если бы я знал, как судьба обойдется со мной, то, может быть, поступал бы по ее законам. Но это неизвестно. Значит, я все равно могу поступать, как я хочу. Я — герой”. Античность основана на соединении фатализма и героизма.

А. Лосев приводит в пример Ахилла, которому предсказано, что жизнь у него будет или долгая, но бесславная, или краткая, но славная, — в том случае, если он отправится на троянскую войну. Ахилл отправляется на войну, сознательно выбирая короткую, но славную жизнь. Когда его говорящие кони пытаются предостеречь его, он их не слушает: погибать ему сегодня или завтра — это дело судьбы; его дело — быть героем, и он свое дело знает!

В-пятых, с точки зрения всей эстетики античности космос есть наилучшее, совершеннейшее произведение искусства. Сам термин “космос” указывает на лад, строй, порядок, красоту. Уже было сказа-

но о том, что слово “косметика” — однокоренное со словом “космос”. А что такое человеческое искусство? Это только *подражание* красоте космоса (греческое слово “мимесис” — “подражание” — центральное понятие эстетики Аристотеля).

Космос есть тело абсолютное и абсолютизированное. Оно само для себя определяет свои законы. А что такое человеческое тело, которое зависит лишь от себя и выражает только себя? Это — скульптура. Только в скульптуре дано такое человеческое тело, которое ни от чего не зависит. Античная культура не только скульптурна вообще, она любит симметрию (греческое слово “симметрия” лучше всего перевести как “**соразмерность**”, *соответствие* между размерами целого и размерами частей), гармонию, ритм.

Греческие скульпторы создают учение о пропорциях. Прекрасное для античности — это соразмерное, то есть такое целое, которое состоит из *симметричных (соразмерных)*, соответствующих друг другу частей. Воплощение такого прекрасного — человеческое тело, в воссоздании которого эллины достигли непревзойденных, классических высот. **Античность — скульптурна**. Античная скульптура — норма и недостижимый образец для поколений художников.

Красота пропорционально сложенного человеческого тела стала для греков мерилом красоты вообще и была возведена в культ. Не было ни одного греческого города без *гимнасии*; в Афинах первая гимнасия возникла около 700 г. до н. э. Греческий корень *гимн-* означает “голый”. Занимаясь спортом, греки раздевались догола; поэтому занятия эти назывались *гимнастикой*, а помещение для этих занятий (большой двор с колоннадой, подсобными помещениями и купальней) — *гимнасией*. Эти гимнасии быстро стали чем-то вроде клубов, в них любили беседовать философы [52, 369].

Юноши с шестнадцати до восемнадцати лет проводили в гимнасиях целые дни, совершенствуя свое тело и добывая не только силы, но и красоты. Существовали люди, посвящавшие физическим упражнениям всю свою жизнь. Не было свободного гражданина, который не посещал бы гимнасию; только при этом условии он делался благовоспитанным человеком, иначе он попадал в разряд ремесленников и людей низкого происхождения. Тело такого человека до конца жизни сохраняло следы гимнастического воспитания; оно сказывалось в осанке, поступи и манере двигаться, подобно тому, как позднее отличали дворянина, отшлифованного и облагороженного академией, от деревенского увальня и нескладного рабочего. Даже будучи непо-

движным и нагим, гражданин свидетельствовал об упражнениях красотой своих форм [181, 128].

Не только на занятиях в гимназиях, но и на олимпийских состязаниях атлеты выступали обнаженными, чтобы зрители могли любоваться совершенством их сложения. Победителей воспевали поэты, о них слагали легенды. Когда знаменитая афинская красавица Фрина предстала перед судом, то защитник не стал произносить речь — он раздел свою подзащитную, и, пораженные ее красотой, судьи вынесли оправдательный приговор. **Ни один народ не придавал такого значения красоте тела, как греки. Красота считалась достоинством, дававшим право на бессмертие;** греческая история способствовала этому, перечисляя людей, одаренных красотой.

Кульг телесной красоты обусловил высокий расцвет древнегреческой скульптуры, сохраняющей доньше значение нормы и недосягаемого образца. Образ обнаженного атлета или героя становится ведущим образом античной скульптуры, породив впоследствии особое понятие “героической наготы”. Этот образ выражает *гармоническое и свободное развитие всех духовных сил человека через красоту его естественных пластических форм*, соединяя в прекрасном единстве внутреннее и внешнее [111, 9].

Великий философ Платон был отличным гимнастом и отличался в борьбе и верховой езде. Есть сведения, что за успехи в борьбе он получил первую премию на Истмийских, а возможно, и на Пифийских состязаниях. Другой великий философ, Пифагор, получил награду за победу в кулачном бою. Великий драматург Еврипид в юности был увенчан на Элевсинских играх. Стоики Хризипп и Клеанф прославились как атлеты раньше, чем стали известны как философы.

Гимнастика для тела и музыка для души — так характеризует Платон идеальную систему воспитания; совершенный человек соединяет в себе красоту безупречного тела и нравственные достоинства.

А. Лосев подчеркивает неразделимость для грека воспитания вообще и воспитания эстетического, античное воспитание — насквозь эстетическое.

О. Шпенглер в своей знаменитой книге “Закат Европы” (1918) говорит, в частности, о том, что в основе каждой культуры лежит свой специфический прасимвол, из которого и вырастает реальная история этой культуры: **для античности таким прасимволом является завершенное в себе и конечное тело.** Он пишет: “Статичное, ограниченное в пространстве, лишенное развития во времени тело определяет все

особенности греческой культуры, начиная от статуарности античного искусства и кончая политической обособленностью греческих городов” [208, 433].

Новая Европа имеет интуицию бесконечного пространства, бесконечности. Греция живет конечным и строго оформленным телом. Ей чуждо новоевропейское учение о бесконечности и новоевропейская интуиция бесконечности [124, 39].

Что такое скульптура? Воссоздание *внешнего* облика человека в его *неподвижности*.

Исключительно важную роль в античном мировоззрении занимает идея **микрокосма** и **макрокосма**, подобия человека и Вселенной. И человек, мыслимый, прежде всего, как тело (*soma*), и Вселенная конечны, пластически конкретны, соразмерны (*symmetria!*) и прекрасны. Структура и принципы движения видимого неба (макрокосм) выступают в качестве “целого” по отношению к структуре и принципу жизнедеятельности человека (микрокосм). “На протяжении всей античной философии выражение “микрокосм” стремится передать понимание человека как мира в миниатюре... Платон и стоики видели космос на подобие живого великана. Человек, подобно космосу, не только состоит из тех же четырех элементов, но и обладает всеми потенциями космоса. “Маленьким небом” называет человека Филон Александрийский, где звезды — его искусства, науки, ремесла” [166, I, 296] (сравните с высказыванием немецкого романтика Новалиса, приведенным в гл. 7, которое цитирует А. Лосев, характеризуя романтизм).

Наконец, завершая изложение, А. Лосев пишет о **внеличностном** (вспомните об **объективизме**, на который было указано в первом тезисе!) характере античной культуры.

Уже было сказано об античном воззрении, согласно которому поведением человека управляют боги. Однако если мыслить поведение человека как управляемое извне, то невозможно говорить о личностной неповторимости, личностной активности и ответственности. Итак, космоцентрическая античная культура не знает понятия личности; она безлична, внеличностна, надличностна. “Космос — это что, а не кто...” — пишет А. Лосев.

Следуя философу, сопоставляющему в первом тезисе античную культуру с новоевропейской, сравним два стихотворения, принадлежащие этим двум различным культурам. Первое из них создано великой древнегреческой поэтессой Сапфо (годы ее жизни точно не известны — около 600 г. до н. э.) [29, 134]:

Венком охвати,
Дика моя,
волны кудрей прекрасных.

Нарви для венка
нежной рукой
свежих укропа веток.

Где много цветов,
тешится там
сердце богов блаженных,

От тех же они,
кто без венка,
прочь отворачивают взоры.

О чем идет речь в этом фрагменте? О *прекрасных кудрях*, которые можно увидеть, о *нежной руке*, к которой можно прикоснуться, о благоухающих *ветках укропа*, то есть о том, что можно рассмотреть, осязать, обонять, воспринять благодаря пяти чувствам. В стихотворении Сапфо речь идет о **чувственно воспринимаемой реальности**.

Существует ли какая-нибудь еще реальность, кроме чувственно воспринимаемой? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к стихотворению Анны Ахматовой (1889–1966), поэтессы, жившей на двадцать пять веков позже Сапфо [7, 68]:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!
1913

Первые слова стихотворения Ахматовой — “*настоящая нежность*”. Что это? Когда укутывают плечи и мех прикасается к коже — это нежность? Может быть, но это не то, что нужно лирической героине. Она упрекает своего поклонника в том, что он не питает к ней *настоящей* нежности. **Настоящая нежность принадлежит внутреннему миру, миру души, она не сводится к осязанию!**

Итак, кроме чувственно воспринимаемого, есть еще **иное** — **сверхчувственное, умопостигаемое, трансцендентное**. Как эти две реальности соотносятся между собой?

Разные эпохи по-разному отвечают на этот вопрос. Для античности главное — чувственно воспринимаемая реальность: “Из античного идеала вытекало безоговорочное принятие чувственной видимости, из западного — ее столь же страстное преодоление” [208, 432]. “Радоваться чувственному бытию — для них все”, — пишет Э. Ауэрбах о героях Гомера [12, гл. 1].

Легко заметить, что чувственно воспринимаемое может не соответствовать истине. Возьмем прозрачный стакан и, наполовину наполнив его водой, поставим в него соломинку. Глядя на стакан сбоку, **видим**, что соломинка надломлена. Вынув соломинку из воды, убеждаемся в том, что она совершенно ровная (явление объясняется *преломлением* света на границе двух сред — воздуха и воды)¹.

Итак, зрение (и другие чувства) могут нас обманывать. *Чувственно воспринимаемое* и *умопостигаемое* (явление и сущность, как говорят философы) могут не совпадать. Еще древнегреческий философ Гераклит заметил: “Природа любит прятаться”. Таким образом, истина может оказаться **неочевидной** (в буквальном смысле слова): ее не видно глазами, она скрыта и может быть постигнута только умом, благодаря размышлению. Несовпадение *очевидного* и *умопостигаемого* приводит к возникновению **науки**, которую некоторые исследователи античности определяют как *размышление о мире по методу греков*.

Действительно, если бы истина всегда была видна с первого взгляда, всякое исследование было бы излишним: в науке не было бы необходимости.

Философия Платона: неподвижность истины

Величайшая философская система античности — *платонизм* — основана на разделении и противопоставлении чувственно воспринимаемого и умопостигаемого.

Каковы же философские воззрения Платона? **Платон постулирует существование двух миров** — мира чувственно воспринимаемых вещей (все то, что видно, слышно, что можно осязать и обонять)

¹ Еще один пример — смена дня и ночи. Люди веками, в полном согласии с *очевидностью*, верили в то, что неподвижная круглая Земля находится в центре мира, а Солнце вращается вокруг нее. Теперь мы, однако, **знаем**, что смена дня и ночи обусловлена не движением Солнца вокруг Земли, и не движением Земли вокруг Солнца, а вращением Земли вокруг собственной оси — хотя глазами этого совсем не видно, это *неочевидно*, но *истинно*.

и *умопостигаемого* мира идей. Учение об идеях — основание его философии. Термин “идея” (того же корня, что и латинское *videre* или русское “видеть”) происходит от греческого слова “эйдос”, которое обозначает “то, что видно”, все равно, глазами или умом [122, 180]. Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет пишет: “Платон пришел к убеждению, что подлинная реальность не тождественна наблюдаемому нами изменчивому миру, подлинная реальность, неизменная и невидимая, состоит из совершенных форм, таких, как “абсолютная белизна” или “высшая справедливость”. Чтобы обозначить эти недоступные чувствам умопостигаемые понятия, Платон извлек из обычного языка слово “идея”, желая самым этим словом указать, что ум обладает более совершенным зрением, чем глаза” [179, 69].

Что есть *мир идей*? Это сверхчувственный мир, постигаемый разумом. Чувственно воспринимаемый мир является призрачным, в нем господствует непрерывное движение, изменение, становление. Поэтому, **по мнению Платона, чувственно воспринимаемый мир непознаваем**: “...нельзя говорить о знании, Кратил, если все вещи меняются и ничто не остается на месте. Ведь если это самое знание есть знание того, что не изменяется, то знание всегда пребывает и всегда есть знание: а когда изменяется и самый вид знания, то как скоро вид знания изменяется в иной, знания уже нет, и **где всегда происходит изменчивость, там никогда не бывает знания...**” (Катил 440 в) [152, I, 490].

Впрочем, еще древнегреческий философ Зенон Элейский, живший веком раньше Платона, показал, что попытка мыслить движение ведет к противоречию (см. часть 2: А. С. Пушкин. Движение).

Для характеристики мира идей Платон вводит специальный термин “акинетос”, что означает “неподвижный”. В отличие от вещей чувственно воспринимаемого мира идеи вечны и неизменны — и поэтому познаваемы. Существование понятий в человеческом разуме служит непосредственным доказательством существования сверхчувственного мира идей; первообраз понятия есть идея. Учение Платона — система объективного идеализма.

Итак, согласно Платону, в подвижном, неустойчивом, переменном, изменчивом не бывает (не может быть) знания: **истина неподвижна**.

Это платоновское убеждение воплотилось в истории европейской науки. Выдающийся ученый XX в., один из создателей *синергетики*, нобелевский лауреат Илья Пригожин с полным основанием заметил, что наука все время (со времен античности!) оставалась наукой о *бытии* и только в продолжение двух последних десятилетий начала

приобретать черты науки о *становлении* (к этой области и относится, в частности, синергетика)¹. Таким образом, классическая наука есть в основном наука о неподвижном, неизменном, постоянном. Исследование движения, изменения, развития, становления (мир есть становление, писал Гегель) в течение продолжительного времени оставалось прерогативой искусства (в частности, временных искусств — поэзии и музыки) и философии.

Итак, ***разделение реальности на два мира — чувственно воспринимаемый, изменчивый, подвижный и, следовательно, непознаваемый, и умопостигаемый (познаваемый) мир неподвижных идей — фундамент платоновской философии.***

В чувственно воспринимаемом мире существуют отдельные предметы, например, столы и чаши. В мире идей существует “стольность” (идея стола, так сказать, “всем столам стол”, стол-эталон, образец, в большем или меньшем соответствии с которым изготовлен каждый реальный стол) и “чашность”. Диоген попрекал Платона за его идеи стола или чаши: стол я вижу, чашу — тоже, но ни “стольности”, ни “чашности” не вижу. По преданию, Платон ответил так: “Чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть стольность и чашность, у тебя нет разума” [81, 251]. Идеи можно “видеть” только *очами разума*, они постигаются *умозрением*. В отличие от конкретных вещей, идеи вечны и не подвержены разрушению.

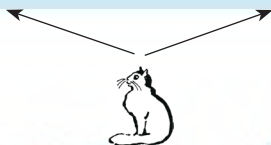
Соотношение идей и вещей чувственно воспринимаемого мира можно проиллюстрировать, обратившись к математике. В чувственно воспринимаемом мире вещей существуют отдельные объекты: один стол, один человек, один апельсин, один кот. А что такое *единица* как математическое понятие? Можно ли сказать, что единица — это апельсин или кот? Нет. Для того, чтобы получить математическое понятие “единица”, необходимо отвлечься (*абстрагироваться*) от *качественной* определенности предмета и сосредоточиться только на его *количественной* характеристике: нужно, так сказать, забыть о том, что именно перед нами, — стол, апельсин или кот, и помнить только о том, что он *один*.¹ Объект из мира вещей — *одного кота* мы ставим в соответствие *двум идеям*: идее *кошачести* и идее *единичности*.

¹ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. — М., 1986; Пригожин И. Философия нестабильности // Вопр. философии. — 1991. — № 6.

Единичность
1
количество

“Кошачество”
качество

Мир идей



Мир вещей

Любой согласится с тем, что можно *мысленно* отделить количество от качества, но далеко не каждый верит в то, что “*стольность*”, “*кошачество*” и *единичность в самом деле существуют*. Сам Платон верил в реальное существование идей.²⁾

Мир идей противостоит обыденному миру не только как абстрактное — конкретному, сущность — явлению, оригинал — копии, но и как благое — злему. Платоновская философия пессимистична. Она проникнута убеждением (впоследствии воспринятым христианством), что чувственно воспринимаемый мир лежит во зле. Идеи не просто сосуществуют, но находятся в отношении подчинения, образуют иерархию. Например, идея *розы* — идея более низкого уровня, чем идея *цветка* вообще. Ведь цветок может быть и лилией, и колокольчиком, и ирисом. Идея еще более высокого уровня — *растение* и т. д.

Идеей всех идей, высшей идеей у Платона выступает идея блага как такового. В “Пире” Платон сближает благо с прекрасным; Сократ у Платона называет прекрасным справедливое (“Горгий”). Платон пишет о триединстве добра (блага), истины и красоты. **“Итак, если мы не в состоянии уловить благо одной идеей, то поймаем его тремя — красотой, соразмерностью и истиной...”** (Филеб, 65А) [8, I, ч. 1, 381]. Высшая идея, идея блага в идеальном мире подобна Солнцу в чувственно воспринимаемом мире [198, 251]. Свет и зрение, говорит Платон, подобны Солнцу (“солнцеобразны”; то есть зрение невозможно без света, в темноте ничего не видно), но признать их самим Солнцем было бы неправильно. Так и здесь, правильно считать познание и истину имеющими образ блага, но признать какое-либо из них самим благом было бы неправильно. То же относится к соразмерности и красоте.

Можно различно относиться к философской системе Платона, но нельзя отрицать ее мощного воздействия на позднейшие поколения мыслителей. Если воспринять его учение метафорически, то и

в самом деле невозможно не согласиться с тем, что существует “мир идей”, противостоящий индивидуальному сознанию каждого конкретного человека и существующий независимо от этого сознания. Это мир человеческой духовной культуры, зафиксированный в ее материальных носителях, прежде всего в языке, научных, литературных, музыкальных текстах. Это мир абстрактных понятий, в которых отражены общие свойства и сущности вещей. Это мир человеческих ценностей и человеческих идеалов. И вот, когда читаешь Платона и воспринимаешь его учение как художественную метафору, удивляешься, насколько проникновенно и ярко он показал процесс приобщения индивидуального сознания к общечеловеческому сознанию, процесс встраивания каждого индивида в мир духовной человеческой культуры [67, 27].

Платоновское учение об идеях повлияло на духовную жизнь Запада так сильно, как никакое другое; по мнению выдающегося философа XX в. А. Уайтхеда, всю западную философию можно понять как “примечания к Платону” [115, 39].

Примерами идей могут служить не только натуральные числа — 1, 2, 3 и так далее, но и основные понятия *евклидовой*¹ *геометрии* — точка, прямая, плоскость. Таким образом, существует глубокое родство между такими величайшими достижениями античной культуры, как философия Платона и евклидова геометрия. Платон считал изучение геометрии подготовительной ступенью к изучению философии. При входе в его школу была надпись: “Не геометр да не войдет”. ***Евклидова геометрия — одно из самых высоких достижений античной культуры.***

Великий физик XX в. А. Эйнштейн (1879–1955) писал: “Мы почитаем древнюю Грецию как колыбель западной науки. Там была впервые создана геометрия Евклида — это чудо мысли, логическая система, выводы которой с такой точностью вытекают один из другого, что ни один из них не был подвергнут какому-либо сомнению. Это удивительнейшее произведение мысли дало человеческому разуму ту уверенность в себе, которая была необходима для его последую-

¹ Евклид — великий древнегреческий математик, живший в III в. до н. э. В его главном труде “Начала” изложена вся известная к тому времени геометрия. А. Лосев в работе “Философия античности в целом и в частностях” пишет: “Из всех математических наук наибольшей философской разработке подвергалась в античности геометрия” [122, 174]. Поэтому читателя не должно удивлять то обстоятельство, что автор обращается именно к этой науке.

щей деятельности. Не рожден для теоретических исследований тот, кто в молодости не восхищался этим творением” [210, 326].

Значение евклидовой геометрии выходит далеко за пределы собственно математики, потому что это исторически наиболее ранний образец системы научного знания вообще.

Каким образом люди добывают знания о мире? Есть два пути: первый — непосредственное наблюдение (увидеть глазами, ощупать руками), второй — получение новых знаний из уже имеющихся знаний. Непосредственное наблюдение связано с чувственно воспринимаемой реальностью. Уже было сказано о том, что чувства могут нас обманывать, что чувственно воспринимаемое и умопостигаемое (явление и сущность) часто не совпадают.

Рассмотрим теперь второй путь, который невозможен без *рассуждения*. Что такое *правильное* (верное, истинное) рассуждение? Это такое, которое позволяет, исходя из *истинных* исходных утверждений (аксиом, посылок), прийти к *истинным* выводам. А что такое вообще *рассуждение*? Это когда “человек сознательно анализирует имеющиеся у него знания и делает из них выводы... Наука, имеющая своим предметом изучение рассуждений и выявление закономерностей, которым они подчинены, называется *логикой*” [68, 8]. *Рассуждения* имеют место в самых различных областях человеческой культуры, в частности, без них немислимы науки. Логика есть общий фундамент и основание всех наук.

Для греков человек — прежде всего существо *мыслящее* (см. гл. 1). Первым из философов Запада исследовал форму человеческого мышления ученик Платона Аристотель. Он является основателем логики как систематизированной науки о мышлении и его законах. Он создал учение о доказательстве, осуществляемом посредством сведения к общим принципам или выведения из них. В трудах Аристотеля логика достигла такого совершенства, что еще в конце XVIII в. родоначальник немецкой классической философии Иммануил Кант (1724–1804) мог сказать, что после Аристотеля она не сделала ни шага вперед и кажется вполне законченной наукой [148]. Логика для Аристотеля — не самостоятельная наука, а инструмент всех наук. Это и дало основание комментаторам Аристотеля назвать совокупность его работ по логике “органон”, т. е. *орудием* — орудием всякого знания.

Чем отличается *принятое на веру* от *доказанного*? Аристотель в трактате “Метафизика” ставит вопрос о *начале всякого знания*, понимая при этом, что любое *доказательство* опирается на аксиомы

(постулаты) — истины, принимаемые на веру. Именно так построена евклидова геометрия. В ней все истины разделены на три вида: постулаты, аксиомы и теоремы. Между постулатами и аксиомами нет принципиального различия — это простейшие истины, которые могут служить исходными предположениями, так как считаются непосредственно очевидными и не вызывающими никаких сомнений. Теоремы — это истины, которые должны **доказываться**, т. е. путем рассуждений выводиться из двух первых видов истин.

Аристотель указывает на то, что **не всякая наука есть доказывающая наука, потому что знание начал недоказуемо (начала (аксиомы) принимают на веру)**. Итак, есть не только наука, но и некоторое начало науки. Пытаясь отыскать это начало — аксиому, на которую опирается любое знание в какой бы то ни было области, он формулирует положение, которое является одним из центральных законов классической логики: “...самое достоверное из всех начал — то, относительно которого невозможно ошибиться, ибо такое начало должно быть наиболее очевидным (ведь все обманываются в том, что не очевидно) и свободным от всякой предположительности.

...что это за начало, укажем теперь. А именно: **невозможно, чтобы одно и то же в одно и то же время было и не было присуще одному и тому же в одном и том же отношении...** все, кто приводит доказательство, сводят его к этому положению как к последнему: ведь по природе оно начало даже для всех других аксиом” (Метафизика, IV, 3, 1005b) [10, I, 125].

В современной науке этот центральный закон логики называется *законом противоречия* [115, 47]. Иногда его именуют также *законом непротиворечивости*: не могут быть одновременно истинными суждение А и его отрицание — не-А [82, 68–70].

Таким образом, **правильно построенное рассуждение должно быть непротиворечивым (свободным от противоречий)**. С законом противоречия тесно связан другой основополагающий принцип классической логики — *закон исключенного третьего*: из двух противоположных утверждений одно верно, а другое ложно; третьего не дано (*tertium non datur*).

Аристотелева логика — одно из самых великих достижений античной культуры. Она стала фундаментом евклидовой геометрии — науки, построенной вполне строго и логически безупречно.

**Рационализм античности:
Гомер и Евклид**

В соответствии с мыслью Аристотеля о том, что знание начал недоказуемо, Евклид строит систему знания на утверждениях, принимаемых на

веру, — пяти аксиомах и пяти постулатах (между аксиомами и постулатами нет принципиальной разницы). Самый знаменитый из постулатов евклидовой геометрии — *постулат о параллельных*: прямая и точка, не лежащая на этой прямой, определяют плоскость; в этой плоскости через точку, не лежащую на данной прямой, можно провести прямую, параллельную данной, и притом только одну. Другая аксиома утверждает: “**Целое больше своей части**” (об этом утверждении подробнее будет сказано в гл. 3).

Основываясь на аксиомах и постулатах и руководствуясь законами логики, Евклид доказывает теоремы. Для того чтобы дать представление о логической строгости и стройности евклидовой геометрии и показать, как работает закон исключенного третьего, рассмотрим доказательство одной из теорем.

Теорема: две прямые, порознь параллельные третьей, параллельны между собой.

Дано: три прямые a, b, c ; a параллельна c , b параллельна c .

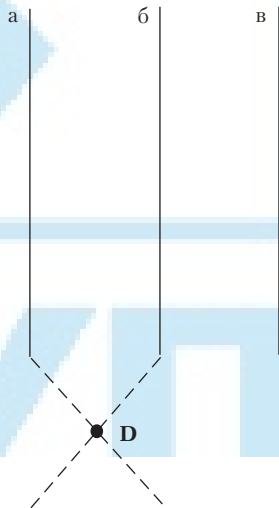
Доказать: a параллельна b .

Что значит “прямые параллельны”? Это значит, что они не имеют ни одной общей точки, не пересекаются друг с другом. **Определение:** две прямые, лежащие в одной плоскости и не имеющие ни одной общей точки, называются параллельными.

Доказательство будет проведено методом приведения к абсурду (лат. *reductio ad absurdum*) (доказательство от противного). Когда пользуются этим методом, то в качестве первого шага предполагают противоположное тому, что хотят доказать.

Доказательство.

- 1) предположим, что a не параллельна b ;
- 2) тогда эти прямые пересекаются в точке D (см. рис.);



- 3) значит, через точку D проходят **две** прямые, параллельные прямой c ;
- 4) однако аксиома о параллельных утверждает, что через точку вне прямой можно провести **только одну** прямую, параллельную данной;
- 5) то есть, мы пришли к противоречию с аксиомой;
- 6) значит, наше исходное предположение 1) неверно;
- 7) следовательно, верно противоположное утверждение, а именно:
 a параллельна b , что и требовалось доказать.

Таким образом, доказательство опирается, во-первых, на аксиому о параллельных и, во-вторых, на один из центральных законов формальной логики, который называется *законом исключенного третьего*. Этот закон формулируется очень просто: из двух утверждений, противоположных друг другу, одно верно, а другое — ложно; *третьего не дано*. В самом деле, возможны лишь две ситуации: или прямые параллельны, или они пересекаются; если они параллельны, то не пересекаются, а если пересекаются, то не параллельны. “Прямые параллельны”, “прямые пересекаются” — это и есть в данном случае два противоположных утверждения, одно из которых верно, а другое — ложно.

Таким образом, **доказательство** является сведением к аксиомам. *Доказанное* знание может существовать только в пределах определенной системы аксиом. Определяющая черта науки — ее **доказательность**. Аристотель определяет науку как *вид бытия, способный доказывать*.

Логическая последовательность и прозрачность изложения, а также его пластическая конкретность (“скульптурность”) и наглядность, присущие стилю Гомера, воплощаются и в евклидовой геометрии. Есть еще одна характеристика, присущая и платоновским идеям (*акинетос!*), и геометрическим понятиям, и гомеровским героям, — **неподвижность**. Вот что пишет филолог Э. Ауэрбах: “Ахилл и Одиссей замечательно представлены, описаны прекрасно подобранными и специально образованными словами, эпитеты прочно прикреплены к ним, их чувства ясно, без утайки выражены в их действиях и словах, но **развития они лишены**, и все в их жизни однозначно определено, утверждено. Гомеровские герои столь мало представлены в развитии, в становлении, что изображаются обычно всегда в одном и том же

возрасте, установленном заранее...” (см. часть 2). Евклид полагал, что *математические предметы чужды движению*.

Итак, эти две, на первый взгляд, такие разные области античной культуры — поэзия и геометрия — оказываются родственными между собой и подобными классической скульптуре и платоновским идеям в их *неподвижности*.

Характеризуя стиль Гомера, Э. Ауэрбах пишет о его *ясности*. Но что такое *ясность* хоть в поэзии, хоть в геометрии? Это **непротиворечивость** (связанная с неподвижностью, неизменностью), **строгая логика**, наглядность и отчетливость.

У великих древнегреческих драматургов Эсхила, Софокла и Еврипида образы тоже даны большей частью неизменными, статичными, тождественными себе. Великий римский поэт Гораций в трактате “Наука поэзии” рекомендует:

Если ввернешь ты сцене что новое, если ты смеешь
Творческой силой лицо создавать, неизвестное прежде,
То старайся его до конца поддержать таковым же,
Как ты в начале его показал, с собою согласным.

Выдающийся российский филолог и историк культуры С. Аверинцев пишет о **рационализме** античности [2]. Что означает термин *рационализм*? Он происходит от лат. *rationalis*, что значит “разумный”. Рационализм, *разумность* — это, в частности, убежденность в том, что окружающий человека мир может быть постигнут разумом.

С. Аверинцев характеризует античный рационализм как *дедуктивный*. Что такое дедукция? Это движение мысли от общего к частному, выведение частного из общего. Только дедукция гарантирует истинность выводов при истинности посылок и с необходимостью обеспечивает полноту формальной доказательности. Пример дедуктивного рационализма — построение евклидовой геометрии: теоремы доказывают, опираясь на аксиомы и пользуясь законами логики.

Это великое достижение античной культуры было востребовано уже следующей эпохой — христианским Средневековьем: С. Аверинцев пишет о том, что существует некое подобие между структурой евклидовой геометрии и теологии Фомы Аквинского.³⁾

Итак, **процедура доказательства, опирающаяся на аксиомы и подчиненная законам логики**, предполагает отчетливое представление об *истинном* и *ложном*, которые мыслятся как противополож-

ности. Сформулируем еще раз *закон исключенного третьего*: из двух противоположных утверждений одно верно, а другое ложно; третьего не дано. Истинно либо А, либо не-А.

На основании вышеизложенного можно предложить критерий отличия *научного* знания от любого другого знания¹: *классическая наука запрещает противоречия*, правильное рассуждение, в частности, доказательство, должно быть непротиворечивым.

Один из центральных законов Аристотелевой логики, как уже было сказано, — закон непротиворечивости. С ним тесно связан другой — закон исключенного третьего.

Однако, *принимая закон исключенного третьего, Аристотель обездвигивает умопостигаемый мир*. Почему это так? Потому что *осмысление движения связано с противоречием*. Покажем это. Обратимся к исследованию простейшего случая движения — перемещение материальной точки в пространстве. Рассмотрим покоящееся тело. На вопрос — находится это тело в точке А или нет, можно дать однозначный ответ: да, находится, или нет, не находится. В этом случае закон исключенного третьего справедлив: из двух противоположных утверждений одно верно, другое ложно.

Рассмотрим движущееся тело. В этом случае ответ будет противоречивым, — да, находится, и *вместе с тем*, нет, не находится. Гегель пишет: “Нечто движется не поскольку оно в этом “теперь” находится здесь, а в другом “теперь” там, а лишь поскольку оно в одном и том же “теперь” находится здесь и не здесь, поскольку оно в этом “здесь” одновременно и находится, и не находится. Надлежит согласиться с древними диалектиками, что противоречия, которые они нашли в движении, действительно существуют; но из этого не следует, что движения нет, а наоборот, что *движение есть само существующее противоречие*”² (курсив мой. — А. П.) [8, III, 321–322]. На противо-

¹ Поисками истины занимается не только наука, но и религия, и философия, и искусство. Поэтому можно поставить вопрос о возможности существования истин, не являющихся научными, — таковы истины религии, философии, искусства. Следует также различать *классическую* и *неклассическую* науки.

² Вот что пишут последователи Гегеля К. Маркс и Ф. Энгельс (ведь, как утверждал В. Ленин, система Гегеля является одним из истоков марксизма): “Пока мы рассматриваем вещи как покоящиеся и безжизненные, каждую в отдельности, одну рядом с другой и одну вслед за другой, мы, действительно, не наталкиваемся ни на какие противоречия в них... Но совсем иначе обстоит дело, когда мы начинаем рассматривать вещи в их движении, в их изменении, в их жизни, в их взаимном воздействии друг на друга. Здесь мы сразу наталкиваемся на противоречия. Движение само есть

речивости движения построены знаменитые апории Зенона Элейского (см. часть 2, комментарий к стихотворению А. Пушкина “Движение”).

Выше уже было сказано о пластической конкретности и наглядности античной культуры, о том, что она опирается на чувственно воспринимаемое. “Из античного идеала вытекало безоговорочное приятие чувственной видимости”, — пишет О. Шпенглер [208, 432]. “Категория **бесконечности** не может быть предметом *чувства*, но лишь предметом *мышления*”, — отмечает историк науки П. Гайденко [49, 547].

Античный идеал — это наглядность, осязаемость (пластичность), пропорциональность (соразмерность) и мера (отнюдь не безмерность), лежащая в основе и добродетели, и прекрасного. Высокая роль эстетической формы — вообще одна из основополагающих черт античного типа культуры.

Особенности античной математики как выражение специфики античной культуры: статика и страх бесконечности

Присущий античности **страх бесконечности** воплощается, в частности, в особенностях античной математики: “Не существует никакой одной математики, есть лишь *множество математик*” [208, 211]. Это странно звучащее высказывание Шпенглера можно понимать следу-

ющим образом: каждой историко-культурной эпохе соответствует своя математика. Древние греки занимались **неподвижными, конечными**, пластически-конкретными объектами: натуральные числа, платоновы тела (правильные многогранники), геометрические построения на плоскости и в пространстве. Число 2 можно мыслить как отрезок длиной в две единицы измерения, два в квадрате — это площадь квадрата со стороной два, два в кубе — объем куба со стороной два, а что такое два в четвертой степени, греки, не знали. **В высшей степени показательно отсутствие в античной математике нуля и бесконечности.** Два эти понятия связаны, взаимообуслов-

противоречие; уже простое механическое перемещение может осуществиться лишь в силу того, что тело в один и тот же момент времени находится в данном месте и одновременно — в другом, что оно находится в одном и том же месте и не находится в нем. А постоянное возникновение и одновременное разрешение этого противоречия — и есть именно движение” (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. — С. 123).

лены; величина, обратная бесконечно малой, — бесконечно велика, и наоборот. Иррациональные числа, которые можно выразить только *бесконечной* непериодической десятичной дробью, внушали грекам священный ужас. Такова и вся их культура — наглядная, статичная, рациональная, скульптурная, чувственно-конкретная, *конечная и пластически определенная*.

А новоевропейская математика немыслима без понятия бесконечности (и связанных с ним понятий движения и совпадения противоположностей); *анализ бесконечно малых — это математический аппарат для описания движения*. Новоевропейская математика стремится описывать изменения и *процессы* (см. гл. 5). Все современное естествознание исходит из того, что *природа является процессом* (и человек, как его понимает новоевропейская культура, тоже является процессом). Напротив того, Платон полагает, что знание возможно только о *неизменных, неподвижных* вещах; “в течучем знания не бывает” (Кратил 440b), а человек для античности, как пишет А. Лосев, это прежде всего “хорошо организованное и живое тело”.

Античная скульптура, изображающая человека именно как тело (в его неподвижности), достигает классических высот и является, как пишет О. Шпенглер, выражением души античной культуры:

“...математика, доступная во всей своей глубине очень немногим, сохраняет единственное в своем роде положение среди всех творений духа. Она есть наука строжайшего стиля, как и логика (вспомните вышеизложенные рассуждения о законе исключительно третьего. — А. П.), но более масштабная и гораздо более содержательная; в том, что касается необходимости ведущего вдохновения и больших конвенций формы в ее развитии, она представляет собою наряду с пластикой и музыкой настоящее искусство... *Есть множество миров чисел, так как есть множество культур*. Мы обнаруживаем индийский, арабский, античный, западный тип математического мышления... каждый являющийся выражением особого мироощущения... в котором отражается глубочайшая сущность одной-единственной, а не какой-нибудь еще души, той самой, которая является средоточием именно этой, а не какой-нибудь иной культуры... ***Каждая философия росла до сих пор в связи с соответствующей математикой.***

Сродство форм какой-то одной математики с языком форм соседних больших искусств не подлежит... никакому сомнению. Ощущение жизни у мыслителей и художников весьма различно, но средства вы-

ражения их бодрствования внутренне обладают одинаковой формой. Чувство формы у ваятеля, живописца, композитора является по сути математическим. В геометрическом анализе и проективной геометрии XVII столетия обнаруживается тот же одухотворенный строй *бесконечного* (мир античности был конечным и замкнутым. — А. П.) мира, который силится вызвать к жизни, охватить, проникнуть одновременная музыка путем развитой из искусства генерал-баса гармонии, этой геометрии звукового пространства, и родственная ей масляная живопись посредством принципа известной *только Западу* перспективы, этой прочувствованной геометрии образного пространства... На вершине каждой культуры возникает зрелище великолепной *группы больших искусств*, хорошо упорядоченных и соединенных лежащим в их основе прасимволом. *Аполлоническая группа* (речь идет об античной культуре. — А. П.), к которой принадлежат вазовая роспись, фреска, рельеф, архитектура ордеров, аттическая драма, танец, имеет своим средоточием скульптуру обнаженной статуи. *Фаустовская группа* (речь идет о новоевропейской культуре. — А. П.) формируется вокруг идеала чистой пространственной **бесконечности**. Ее средоточием предстает инструментальная музыка¹.

Отсюда выются тонкие нити, влетающие во все языки духовных форм и сплетающие инфинитезимальную математику, динамическую физику, пропаганду ордена иезуитов и динамику прославленных лозунгов Просвещения, современную машинную технику, систему кредита и династически-дипломатическую организацию государства...” (курсив мой. — А. П.) [208, 205–211].

Таким образом, две взаимосвязанные характеристики — ***страх бесконечности и неподвижность*** — ***суть определяющие черты античной культуры***. Категория бесконечности связана, во-первых, с категорией движения и, во-вторых, с категорией противоречия (ведь *движение есть само существующее противоречие*) (см. часть 2: А. С. Пушкин “Движение”).

¹ О музыке как воплощении новоевропейской культуры будет сказано в гл. 8, 9. Великий русский поэт XX в. О. Мандельштам пишет: “Собственно чистой музыки (т. е. инструментальной музыки, без слова. — А. П.) эллины не знали — она всецело принадлежит христианству. Горное озеро христианской музыки отстоялось только после глубокого переворота, превратившего Элладу в Европу” (Осип Мандельштам. “Полон музыки, музы и муки...” . Стихи и проза / Составление Б. А. Каца. — Л., 1991. — С. 83).

Итак, **постижимая непротиворечивая неподвижность и непостижимая противоречивая изменчивость**. Античность и те явления в европейской истории культуры, которые на ней основываются (Ренессанс, классицизм), склоняются к первому. Хорошо известна идея Гегеля о единстве логического и исторического: индивидуальное умственное развитие вкратце воспроизводит историю развития мышления вообще. И в истории человеческого мышления вообще, и в формировании мышления отдельного человека познание предметов как постоянных и неизменных предшествует осмыслению их как процессов, как развивающихся и изменяющихся. Дети не способны понять существующее как единство противоположных сторон и свойств, не могут осмыслить вещи в их изменчивости. “Считаю себя постоянным, — говорит о ребенке исследователь развития мышления А. Валлон¹, — он верит в постоянство всего. Каждое из его представлений имеет в себе нечто абсолютное и статическое”. К. Маркс называет античность **“детством человечества”**: “...греческое искусство и эпос... продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом.

Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки”². Уже было сказано о высоком достижении античной культуры — евклидовой геометрии, этом воплощении Аристотелевой логики, которую Шпенглер называет *геометрией ребенка* (см. часть 2). Интересно, что в истории европейской культуры есть *юные гении* — физики и математики (Паскаль, Галуа, Гейзенберг, Гёдель), но ни одного юного философа!

¹ Валлон А. От действия к мысли. — М., 1956. — С. 203.

² Маркс К. О значении греческого искусства. Искусство. Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. — М., 1969. — С. 26.

Ребенок занят не столько собственным внутренним миром, сколько внешним, он весь открыт окружающему: “Внутреннего человека — “человека для себя” (я для себя)... еще не было... Человек был весь вовне... Эта сплошная овнешненность — очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе” [17, 101].

Историки культуры различают “эпохи зрения” и “эпохи слуха”. Античность принадлежит к первым: “Вспомним, что наши “идея” и “теория” означают по-гречески “образ” и “рассматривание”. Человек духа — для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ: он — зритель, и мир для него — зрелище. На вопрос Леонта, — рассказывает греческая легенда, — кто же такие философы и что за разница между ними и прочими людьми, Пифагор ответил, что уподобляет жизнь человеческую всенародным сборищам во время великих греческих игр. На них одни телесными усилиями добиваются славы и победного венка, другие приезжают покупать, продавать и получать прибыль; и среди всего этого выделяется наиболее почтенный род посетителей, люди, не ищущие ни рукоплесканий, ни прибыли, но явившиеся для того, чтобы посмотреть, и прилежно разглядывающие все происходящее. Так-то и мы явились на сборище жизни из иной жизни и другого мира... и среди нас одни служат тщеславию, другие — деньгам; лишь немногие, презрев все остальное, прилежно всматриваются в природу вещей, и они-то зовутся любителями мудрости, или философами... Бесполезно ли такое всматривание в мир? “Нет ничего странного, если оно покажется ненужным и бесполезным, — невозмутимо возражает неоплатоник Ямвлих (III в. н. э.), — мы назовем его не пользою, но благом”.

Как известно, и Пифагору, и Анаксагору приписывалось утверждение, что смысл всей человеческой жизни — в том, чтобы рассматривать небо. Аристотель пишет о том, что наивысшее доступное человеку счастье — это *блаженство созерцания*. “Зрелищный” подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни сверху донизу, от адептов интеллектуального созерцания до римской черни, требовавшей “хлеба и зрелищ” [2, 68].

Какой яркий контраст эта *созерцательность* античности составляет с европейской цивилизацией четырех последних столетий, которую можно охарактеризовать словами Гегеля: “Настоящее бытие Человека есть его *действие*”!

Вопросы и задания

1. Прочитайте фрагмент поэмы Гомера “Одиссея”, оду Горация, стихотворение А. Пушкина “Движение”, тезисы А. Лосева, фрагменты работ Ф. Кессиди и О. Шпенглера и комментарии к ним.
2. Каково происхождение термина “античность”?
3. Какое историческое событие можно считать рубежом между античностью и Средневековьем?
4. Как проявляется объективизм античной культуры?
5. Что такое космоцентризм?
6. Каким образом соединены в античной культуре фатализм и героизм?
7. Каковы особенности античного рационализма?
8. Почему движение связано с противоречием?
9. Почему античность называют “эпохой зрения”?

Примечания

1) Отчетливое определение понятия *натурального числа* на основе понятия *множества* (совокупности предметов) было дано в 70-х годах XIX в. в работах великого немецкого математика, создателя теории множеств Г. Кантора. Сначала он определяет понятие *равномощности совокупностей*. Именно две совокупности называются равномощными, если составляющие их предметы могут быть сопоставлены по одному. Затем число предметов, составляющих данную совокупность, определяется как то общее, что имеет данная совокупность и всякая другая, равномощная ей совокупность предметов, независимо от всяких качественных особенностей этих предметов.

Например, есть три человека и три лодки. Что такое натуральное число 3? Это то общее, что имеют между собой совокупность людей и совокупность лодок. Что такое *единица*? Это то общее, что имеют между собой кот и апельсин.

2) Насколько *реальны* объекты математического мира (например, единица или бесконечность)? Натуральный ряд 1, 2, 3... начинается с единицы и уходит в бесконечность. “Существует ли бесконечность, или существуют только сколь угодно большие, но все-таки конечные числа, построенные в результате движения по натуральному ряду?” — вот вопрос, родственный тому, который формулирует платоник Р. Пенроуз. В первом случае, когда бесконечный натуральный ряд мыслят как некое существующее целое, независимо от того, как далеко мы продвинулись по нему, — говорят об *актуальной* бесконечности. Именно актуальная бесконечность является атрибутом Бога (см. гл. 3) и источником парадоксов в математике (см. гл. 12, прим. 2). Во втором случае, когда речь идет о следующем друг за другом сколь угодно больших, но все же конечных числах, говорят о *потенциальной* бесконечности.

Одни считают, что ничего реального в математических объектах быть не может — это не более чем мысленные конструкции, созданные человеческим разумом. Другие полагают, что математики скорее *открывают* некую реальность, существующую независимо от каждого отдельного человеческого разума.

“Что такое математика — изобретение или открытие? Процесс получения математиками результатов — что это: всего лишь построение не существующих в действительности сложных мысленных конструкций, мощь и элегантность которых способна обмануть даже их собственных изобретателей, заставив их поверить в “реальность” этих не более чем умозрительных построений? Или же математики действительно открывают истины уже где-то существующие, чья реальность в значительной степени независима от их деятельности? Я думаю, что читателю должно стать уже совершенно ясно, что я склонен придерживаться скорее второй, чем первой точки зрения...” — так пишет один из наиболее выдающихся ученых современности, физик и математик Роджер Пенроуз [150, 108].

3) “...рационализм, созданный греками, — это в своей существеннейшей характеристике рационализм **дедуктивный**. Знание о конкретном выводится из знания об общем... “Всякое определение и всякая наука имеют дело с общим”, — как сказано у Аристотеля (Метафизика, XI, 1, 1059b). Познаваемо само по себе лишь общее; частное может быть познано и описано лишь через общее, как “частный случай” общего, “казус”. Поэтому рационализм, созданный греками, — это в своей существеннейшей характеристике рационализм дедуктивный. Знание о конкретном выводится из знания об общем. Поэтому формы знания, которым античность дала их классическую, в определенном смысле непревзойденную разработку, — это аристотелевская логика силлогизма, ведущая от общей посылки к частному суждению; это евклидова геометрия, выводящая теоремы из аксиом и постулатов, а решения конкретных задач — из теорем; это римское право, где частные определения дедуцируются из общих законоположений, а решение конкретного казуса есть “приложение” определения. По образу и подобию права дедуктивный рационализм строит определенный тип систематической этики “казусов”; этот тип этики, общий для античного стоицизма и для средневековой схоластики, получил наименование казуистики...”

Здесь мы подходим к парадоксу дедуктивного рационализма как такового: это рационализм... научность которого жестко связана с его дедуктивностью... поскольку лишь дедукция дает полноту формальной доказательности; но дедуктивность требует внерациональных, вненаучных оснований... В самом деле, в цепочке умозаключений каждое звено держится на предыдущем, но самое первое, исходное звено, не имеющее предыдущего, должно быть неподвижно закреплено на какой-то опоре, внешней по отношению к цепочке... О значении для его науки таких вненаучных предпосылок сам Аристотель сказал очень ясно: “Не всякая наука есть доказывающая наука,

но знание непосредственных начал недоказуемо. И очевидно, что это необходимо так, ибо если необходимо знать предшествующее и то, из чего доказательство исходит, — останавливаются же когда-нибудь на чем-нибудь непосредственном, — то это последнее необходимо недоказуемо. Следовательно, мы говорим так: есть не только наука, но также и некоторое начало науки...”

Дедуктивный рационализм по законам своей научности требует в качестве исходной точки некую “догму”. Далекое не случайно термин “догма”, получивший впоследствии такое применение в истории христианского верования, пришел туда из обихода вольных греческих философских школ... Задолго до того, как сложилось христианское словосочетание “догматическое богословие”, античный рационализм создал словосочетание “догматическая философия”... Стоит подчеркнуть, что лишь подъем рационализма делает возможным феномен догмы в настоящем смысле слова... Догма должна быть сформулирована абстрактно, чтобы существовала возможность подключить ее к цепочке дедуктивных выводов как исходный пункт. Поэтому система античного рационализма в ее аристотелианском варианте... пришлось так кстати для построения богословия всех трех монотеистических религий — прежде всего христианства... Раз есть нужда в недоказуемых предпосылках всего доказуемого, в авторитарных постулатах, из которых силлогистическим путем, сверху вниз, выводятся интеллектуальные конструкции дедуктивного рационализма, почему бы верующему не взять в качестве таких постулатов “вероопределения” своей религии? Таков путь “Сумм” Фомы Аквинского, да и вообще всей схоластики” [2, 124–127].

Итак, любое человеческое знание основано на аксиомах — истинах, принятых без доказательства, на веру. Однако имеет место важное различие между геометрией и теологией. В первом случае аксиомы не должны противоречить друг другу, — противоречивая аксиоматика не может быть основой содержательной теории (см. далее гл. 3 и в гл. 11 — теорему Гёделя). Во втором имеет место противоречие — догматы христианства противоречивы (антиномичны).

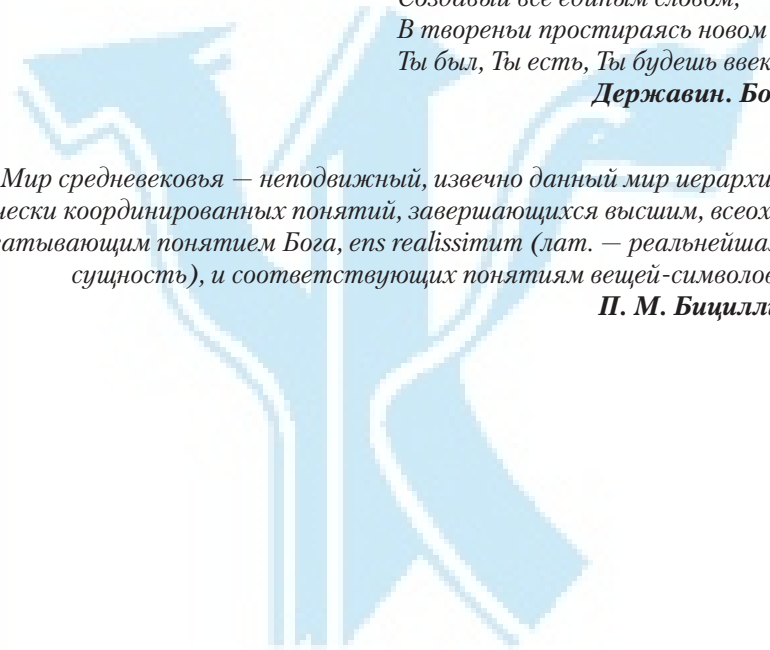


Глава 3

ТЕОЦЕНТРИЗМ ХРИСТИАНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

- *Противоположение языческой античной и средневековой христианской культур.*
- *Запрет противоречия в Аристотелевой логике и противоречивость христианской догматики.*
- *Категория бесконечности в теоцентрической христианской культуре: бесконечность как атрибут Бога.*
- *Бесконечность и противоречие. Символизм христианской культуры.*





*Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.
Создавший все единым словом,
В твореньи простираясь новым
Ты был, Ты есть, Ты будешь век!*

Державин. Бог

*Мир средневековья — неподвижный, извечно данный мир иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, *ens realissimum* (лат. — реальнейшая сущность), и соответствующих понятиям вещей-символов.*

П. М. Бицилли

МАУП

**Противоположение
языческой античной
и средневековой
христианской культур**

Духовная жизнь Средневековья характеризуется безусловным господством христианской религии. “История древняя кончилась бого-человеком... Величайший духовный и политический переворот... есть

христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история христианства” [163, VI, 283–284].

Языческая античная и средневековая христианская культуры во многом противоположны друг другу. Термином “язычество” определяют дохристианские и нехристианские политеистические религии. Языческий *политеизм*¹ противопоставляется христианскому *монотеизму*. *Credo in unum Deum* — Верую во единого Бога — такими словами начинается один из разделов мессы.

Языческие боги — солнце, море, ветер — принадлежат чувственно воспринимаемой реальности. Свет солнца можно видеть глазами, его теплоту — ощутить кожей, по морю можно поплыть. Единственный Бог христиан *трансцендентен*², принадлежит иной, сверхчувственной реальности. “Царство мое не от мира сего”, — говорит Иисус Христос.

“Античная культура — это... материально-чувственный космологизм”, — пишет А. Лосев в работе “Двенадцать тезисов об античной культуре” (см. часть 2). *Космос* — центральное понятие античного мировоззрения; в гл. 2 было сказано о *космоцентризме* античности. Средневековая же картина мира *теоцентрична*; средоточие всего — Бог.

“В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” — так начинается Евангелие от Иоанна. Если богов античности изображали в виде прекрасных людей, находящихся в расцвете молодости и красоты, то Бог-Слово трансцендентен, потусторонен, и если его возможно сравнить с чем-либо зримым, то разве только со светом. “И свет во тьме светит, и тьма не объяла его... Был Свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир” — читаем в Евангелии от Иоанна.

¹ Политеизм (от греч. *поли* — много, *теос* — бог) — многобожие. Язычники полагают, что существует множество богов. Монотеизм — единобожие.

² Трансцендентный — означает в буквальном переводе потусторонний. Термин происходит от двух латинских слов: *trans* — через, *census* — граница.

Неизъяснимый, непостижимый!
Я знаю, что души моей
Воображении бессильны
И тени начертать твоей...

Это слова русского поэта Г. Державина (1743–1816) из оды “Бог”.

Если античность — эпоха зрения, и в центре античной культуры — зрительный образ (*эйдос* — по терминологии Платона), то *слово* по своей природе всегда отвлечение и обобщение, слово символично.

Поскольку в эпоху средневековья подавляющее большинство населения было неграмотным, то слово Божие могло быть воспринято только на слух, во время проповеди. Античность — эпоха зрения, Средневековье — эпоха слуха. “**Осмелимся назвать средневекового человека слепым...**” — так характеризует современный исследователь сам тип средневековой культуры.

Если классическая античность культивирует красоту тела и создает представление о совершенном человеке, которому присуще гармоническое единство нравственного и физического совершенства (*калокагатия*), а страдание воспринимает как зло, то христианская аскетика говорит об отказе от соблазнов и желаний плоти ради спасения души, страдание же рассматривает как условие спасения. С образом распятого Христа в культуру входит представление о **величии мученичества** и **красоте страдания**.

А. Лосев пишет о том, что для античности человек — это, прежде всего, хорошо организованное и живое, одушевленное **тело**; для христианского Средневековья человек — это, в первую очередь, бессмертная **душа**, воплощенная в брэнном теле. Итак, две эпохи мыслят о человеке различно: для классической античности он — *одушевленное тело*, для христианского Средневековья — *воплощенная душа*. “*Хочу познать Бога и душу. — И более ничего? — Совершенно ничего*”, — пишет один из отцов церкви Августин Аврелий (354–430). Для греков человек прежде всего — мыслящее существо, античная культура *рационалистична*; для христиан — существо с бессмертной душой.

Для гомеровских героев высшая ценность — бессмертная слава, живущая в памяти будущих поколений, для христианина — спасение бессмертной души.

В “Двенадцати тезисах об античной культуре” А. Лосев пишет об *объективизме* классической древности, не знающей понятия личности: “Космос — это что, а не кто...” И наоборот, христианский монотеизм — культура *личностная*: “Бог богословия — это “Ты”, это живой Бог Библии. Конечно это Абсолют, но Абсолют личностный, которому

мы говорим “Ты” в молитве” [129, 200]. “...личный Бог предполагает и личное же к себе отношение; а отсюда изменившееся значение внутренней жизни человека: она становится теперь предметом глубокого внимания, приобретает первостепенную религиозную ценность”, — пишет историк науки П. Гайденко [49, 409]. Таинство *исповеди* предполагает пристальное внимание к собственной душе — ведь для того чтобы рассказать о своих грехах, их надо сначала осознать!¹⁾

Христианский Бог един в трех лицах; Бог-Сын воплощается в человеческую личность — Иисуса из Назарета. Таким образом, христианский Бог имеет личность, и эта личность отражена в каждой человеческой личности, потому что человек сотворен по образу и подобию Бога. “Во мне Себя изображаешь, как солнце в малой капле вод”, — так пишет об этом Державин в оде “Бог” [79, 50]. В христианстве вочеловечение Бога включает в себя жертву, приносимую распятым Сыном человеческим, то есть предполагает таинственные, мистические богочеловеческие отношения. “Сын Божий становится Сыном Человеческим, чтобы сын человеческий стал сыном Божиим”, — пишет греческий христианский автор II в. Иринея [1, 81]. **Личностное начало в христианстве определяет многие позднейшие особенности европейской культуры.**

***Запрет противоречия
в Аристотелевой логике
и противоречивость
христианской догматики***

В отличие от *рационалистической* античной культуры христианство — это прежде всего *вера*, во многом иррациональная.

Бог сообщает свои истины человеку через его душу и сердце, а не посредством разума, совсем не теми путями, которые использует новоевропейская наука. Теоцентризм отвергает верховенство законов Разума. Истина сердца значит для него больше, чем истины Разума.

Истины христианства — это истины Откровения. “Умолкнут голоса человеческие и утихнут рассуждения человеческие; к не постижимому потянутся не как намеревающиеся постигнуть, но как собирающиеся приобщиться”, — писал один из отцов церкви Августин Аврелий [12, 133]. Другой христианский мыслитель Тертуллиан (155–220) в трактате *De corpore Christi* (“О теле Христовом”) сформулировал парадоксы: “Сын Божий распят, нам не стыдно, ибо полагалось бы стыдиться. И умер Сын Божий; это вполне достоверно, ибо ни с чем не сообразно. И после погребения Он воскрес; это несомненно, ибо невозможно” [199, 43]. Отсюда следует знаменитое

утверждение Тертуллиана: *credo quia absurdum est* (верую ибо нелепо). В самом деле, верить в доказуемое — излишне, не верить после доказательства — неразумно. Верить только и можно в невероятное, непостижимое, невозможное, *парадоксальное* (см. часть 2: Честертон Г. К. Парадоксы христианства).

Первый Вселенский собор в Никее (Никейский собор), состоявшийся в 325 г., сформулировал Символ веры, содержащий в краткой форме все основные положения христианского вероучения.

Символ веры [141, 9]

Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес, и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечися. Распятаго же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна. И воскресшаго в третий день, по Писанием. И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца. И паки грядущаго со славою, судити живым и мертвым, Его же Царствию не будет конца. И в Духа Святаго, Господа Животворящаго, Иже от Отца исходящаго, Иже со Отцем и Сыном спокланяема и славима, глаголющаго пророки. Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь. Исповедую едино крещение во оставление грехов. Чаю воскресения мертвых и жизни будущаго века. Аминь.

В Символе веры речь идет о *догматах*¹ христианства — о догмате триединства Бога и догмате Боговоплощения. Легко показать, что они входят в противоречие с основными законами классической логики: законом тождества (*А есть А, А = А*), законом непротиворечивости (*ложно, что А и не-А*) и законом исключенного третьего (*истинно А или не-А*). Догмат триединства Бога утверждает существование *трех* ипостасей (лиц) *единого* Бога: Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Дух Святой (Троица). Ипостасные свойства Отца, Сына и Святого Духа не равны между собой, тем не менее Никейский собор установил окончательное понимание этого догмата, согласно которому ипостаси *единосущны* и *равночестны*. Единосущность Сына Отцу обозначает, что они суть *разные*, но в то же время — *одно*. Равночестность трех ипостасей означает, что они хотя и *различны*, но одинаково вечны и *равны*, ибо в составе Троицы нет ни первого, ни последнего, ни большего, ни меньшего (Августин Аврелий. О Троице, I, 4). В со-

¹ Догмат — основное положение в религиозном вероучении, принимаемое на веру.

ответствии же с законом исключенного третьего Бог может быть или единым, или не единым. Если Он един, Он не может быть троичным, а если является троичным — не может быть единым.

Догмат Боговоплощения в окончательной форме был утвержден на IV Халкидонском Вселенском соборе (451 г.). Согласно ему Иисус Христос — “богочеловек”, вполне Бог и вполне человек. Божественная и человеческая природы соединяются в Нем **неслиянно и нераздельно**. Это входит в противоречие с другим законом формальной логики — законом *тождества* ($A = A$): Бог есть Бог, человек есть человек. Боги бессмертны и блаженны, люди смертны и доступны страданию. **Как возможно, чтобы бессмертный и блаженный Бог умер в муках?**

Фактически христианская теология создает новую, отличную от классической (формальной, Аристотелевой), логику (некоторыми своими чертами она близка *диалектике*, которую много веков спустя создаст Гегель). Если классическая логика *исключала* противоречие, то эта новая логика *допускает* его.

Вот как это объясняет выдающийся русский христианский мыслитель П. Флоренский¹: “Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою. **Противоречие!** Оно всегда тайна души — тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия” [184, 147, 158].

Итак, **догматы христианства противоречивы, антиномичны. Доказать** их нельзя, с точки зрения логики они абсурдны — именно поэтому в них необходимо **верить!**

**Категория бесконечности
в теоцентрической
христианской культуре:
бесконечность как атрибут
Бога. Бесконечность
и противоречие**

В гл. 2 было сказано о фундаментальном законе классической логики — законе непротиворечивости (и связанном с ним законе исключенного третьего). Почему этот закон является фундаментом Аристотелевой логики? Потому что его нарушение делает невозможным

рассуждение: **из противоречия следует все, что угодно. Если А и не-А, то В**. Проиллюстрируем это простейшим математическим пос-

¹ Павел Флоренский (1882–1943) — русский православный священник, философ, богослов и ученый с энциклопедической шириной интересов: математик (по образованию), физик, искусствовед и инженер.

троением. То, что наличие противоречия губит содержательную научную теорию, можно показать следующим образом. Представим себе, что наряду с тривиальными равенствами $1 = 1$, $2 = 2$ и т. д., мы включили в систему верных (истинных) арифметических высказываний утверждение $1 = 2$. Тем самым теория стала противоречивой, поскольку мы утверждаем $1 = 1$, $2 = 2$ ($A = A$, закон тождества) и одновременно $1 = 2$ ($A = B$; но B не есть A , следовательно, A одновременно равно себе и не равно себе (равно другому)).

А есть А (1 = 1) и в то же время А есть В (1 = 2) — это противоречие.

Поскольку к обеим частям равенства можно прибавлять одно и то же число, то из равенства $1 = 2$, прибавив к левой и правой части по единице, получим $2 = 3$, $3 = 4$ и т. д.; таким образом, придем к выводу: $1 = 2 = 3 = 4 = \dots$ То есть любое натуральное число равно любому другому натуральному числу. Понятно, что при этом все арифметические доказательства рухнут; арифметика как содержательная теория перестанет существовать. ***В противоречивой теории утрачивается различие между истинным и ложным высказываниями.***

Можно также делить правую и левую части равенства на одно и то же число, но не равное нулю. Разделив обе части равенства $1 = 3$ на 3, получим $1 = 0,333\dots$, то есть *целое равно трети*. Точно так же можно показать, что 1 равно, например, 0,2. $1 = 2 = 3 = 4 = 5$, значит, $1 = 5$. Делим обе части на 5 и получаем $1 = 0,2$.

На первый взгляд эти результаты кажутся совершенно абсурдными¹.

Однако если задаться вопросом: существуют ли объекты, для которых *целое равно половине* (или трети, или пятой доле), то ответ будет положительным: да, существуют — это *бесконечные* множества.

¹ Великий русский писатель Лев Толстой создавал не только художественные произведения. Одна из его работ называется “Критика догматического богословия” (1880). Толстого смущает кажущаяся абсурдность догмата о Троице: “Основная истина, которую Бог через пророков и апостолов благоволил открыть о себе церкви и которую церковь открывает нам, — есть та, что Бог один и три, три и один. Выражение этой истины таково, что не то, что я не могу понять ее, но несомненно понимаю, что этого понять нельзя. Человек понимает умом. В уме человека нет более точных законов, как те, которые относятся к числам. И вот первое, что Бог благоволил открыть о себе людям, Он выражает в числах: Я = 3 и 3 = 1 и 1 = 3. Да не может же быть, чтобы Бог так отвечал людям, тем людям, которых Он сотворил, которым Он дал только разум, чтобы понимать Его...” (Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. — Том XI. — М., 1913. — С. 80).

Прежде чем приступить к доказательству этого удивительного утверждения, вспомним о том, какой смысл мы вкладываем в определения “больше”, “меньше”, “равно” в том случае, когда работаем с *конечными* множествами. Пусть имеем две совокупности: множество трех крестиков (X, X, X) и множество трех ноликов (0, 0, 0). Сравним количество крестиков с количеством ноликов. Создадим пары: X — 0 (математики называют эту операцию *поставить в соответствие*). *Поставим первый крестик в соответствие первому нолику и т. д.:*

X X X
/ / / число крестиков *равно* числу ноликов
0 0 0

Ни один крестик не остался без нолика, ни один нолик — без крестика. Итак, мы заключаем: количество крестиков *равно* количеству ноликов.

Пусть теперь крестиков по-прежнему три, а ноликов — пять.

X X X *меньше*
/ / /
0 0 0 0 0 *больше*

Три нолика по-прежнему можно соотнести с крестиками, а два нолика останутся без крестиков. Тогда мы говорим: ноликов на два *больше*. Итак, применительно к конечным совокупностям понятия *больше, меньше, равно* имеют отчетливый и однозначный смысл.

Рассмотрим теперь *бесконечное* множество натуральных чисел. Поставим в соответствие каждому числу натурального ряда число вдвое большее (все эти числа будут четными):

1 2 3 4 5 ... **целое множество (четные и нечетные числа)**
/ / / / /
2 4 6 8 10 ... **половина множества (только четные числа)**

Взаимно-однозначное соответствие между четными числами и числами натурального ряда никогда не нарушится: “...четных чисел столько же, сколько целых, несмотря на то что только каждое второе из целых чисел есть четное” [167, 89]. Четные числа составляют *половину* от всего количества натуральных чисел; тем не менее их *столько же*, сколько натуральных ($0,5 = 1$; *половина множества эквивалентна¹ всему множеству*).

¹ Применительно к бесконечным множествам отношение эквивалентности играет ту же роль, что и отношение равенства применительно к конечным.

Натуральному ряду можно поставить в соответствие квадраты этих чисел:

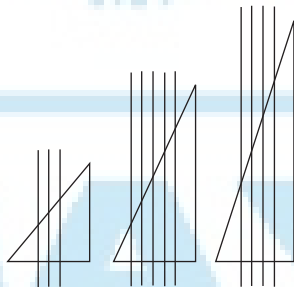
1	2	3	4	5	6	...
/	/	/	/	/	/	
1	4	9	16	25	36	...

Квадраты встречаются в натуральном ряду гораздо реже, чем четные числа; но и в этом случае соответствие не нарушится. Таким образом можно понять определение **бесконечного** множества: “Любое бесконечное множество эквивалентно некоторому своему подмножеству, не совпадающему со всем множеством. Этот факт может быть принят за определение бесконечного множества” [88, 87].

Итак, то, что верно для *конечных* множеств, может оказаться неверным для *бесконечных*. Утверждение, согласно которому конечное число, отличное от нуля, равно своей половине, явно абсурдно и противоречиво. Этого, однако, нельзя сказать об утверждении, что некоторое бесконечное целое *эквивалентно* одной из своих частей.

Одна из аксиом, на которых основана евклидова геометрия, утверждает: “**Целое больше своей части**” (см. гл. 2). Это совершенно верно применительно к *конечным* объектам, но, как видим, неверно по отношению к *бесконечным*. **Бесконечное множество может быть эквивалентно не только собственной половине или трети, но даже своей бесконечно малой части!**

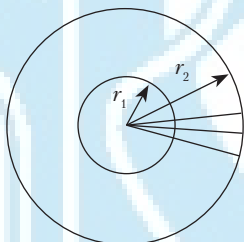
Это можно проиллюстрировать наглядно следующим построением: рассмотрим прямоугольный треугольник, один из катетов которого имеет фиксированную длину, а другой катет и гипотенузу можно произвольно увеличивать.



¹ Можно было бы сказать, что для бесконечных совокупностей понятия “часть” и “целое” утрачивают смысл.

Пересечем катет постоянной длины совокупностью прямых, параллельных между собой и перпендикулярных этому катету. Каждая из прямых пересекает и катет, и гипотенузу и тем самым ставит одну из точек катета в соответствие одной из точек гипотенузы. Катет можно сделать *сколь угодно малым*, гипотенузу — *сколь угодно большой*, тем не менее взаимно однозначное соответствие точек катета точкам гипотенузы не нарушится. Итак, приходим к парадоксальному выводу: сколь угодно малая часть бесконечного множества (а ведь число точек на прямой бесконечно) может быть поставлена в соответствие всему множеству в целом. Иначе говоря, *сколь угодно малая* часть бесконечного множества все-таки содержит **бесконечно много** точек.

Еще один пример такого рода — две концентрические окружности, пересекаемые лучами, которые исходят из их общего центра. Лучи устанавливают соответствие между точками меньшей и большей окружностей; меньшая окружность может быть сколь угодно малой, большая — сколь угодно большой, но соответствие не нарушится



Целое не есть часть, часть не есть целое; для конечных объектов часть всегда меньше целого, а целое больше своей части. *Часть* и *целое* суть противоположности, которые, однако, в бесконечности *совпадают*. Итак, категория **бесконечности** связана с категорией **противоречия (единства противоположностей)**.



*Культура христианского Средневековья — это культура теоцентрическая; средоточие всего — Бог. Атрибут Бога — бесконечность*¹. Мысль о том, что Богу присуща бесконечность, можно най-

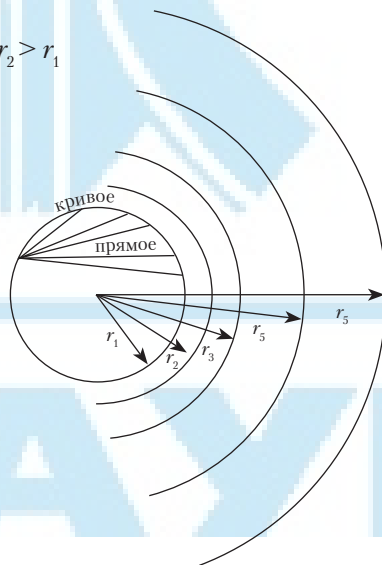
¹ Речь идет об актуальной бесконечности. О различии между актуальной и потенциальной бесконечностью см. гл. 2 прим. 2 и часть 2: А. С. Пушкин. Движение (дополнение к комментарию).

ти еще у величайшего из отцов христианской церкви Августина Аврелия (“О Граде Божиим”, глава XVIII). Очень подробно пишет об этом великий теолог, кардинал Николай Кузанский (1401–1464) (см. часть 2). В трактате “О видении Бога” он называет десятый раздел таким образом: “О том, что Бог видим по ту сторону совпадения противоположностей и Его видение есть бытие”. Приведем фрагмент тринадцатого раздела “О том, что Бог предстает абсолютной бесконечностью”: “...Нельзя приблизиться к Тебе, Богу и бесконечности, не погрузившись разумом в незнание, то есть без знания того, что мы Тебя не знаем. Как разуму охватить Тебя, бесконечного?.. Никакому рассудку этого не охватить: он наталкивается на противоречие...” курсив мой. — А. П.) [108, II, 60–61].

Итак, Николай Кузанский пишет о том, что атрибут Бога — бесконечность, и поэтому в Нем достигается примирение противоречий, противоположностей конечных вещей. Для пояснения этой мысли великий теолог пользуется математическими построениями, одно из которых таково. *Прямое* и *кривое* — пара противоположностей, отмеченная еще пифагорейцами. Рассмотрим окружность, в которой хорда (прямое) стягивает дугу (кривое).

$$r \rightarrow \infty$$

$$r_5 > r_4 > r_3 > r_2 > r_1$$



Когда дуга совпадет с хордой? В двух случаях:

1) и дуга, и хорда станут *бесконечно малыми*, стянутся в точку (“Будь возможным начертить *минимальную хорду*, меньше которой не может быть, у нее не осталось бы излучины и она оказалась бы не меньше своей *дуги*: дойдя до *минимального* количества, *хорда* и *дуга* совпали бы”) (De mathematica perfectione, II 101) [108, II, 440]. Хорда — прямая, она не является кривой; дуга — кривая, она не является прямой; однако точка, будучи бесконечно малой, объединяет в себе прямое и кривое;

2) радиус окружности станет *бесконечно большим*, и дуга станет неотличима от отрезка прямой.

В обоих случаях **для совпадения противоположностей** (лат. *coincidentia oppositorum*) **необходима бесконечность**. Противоположности совпадают как в *бесконечно* большом, так и в *бесконечно* малом.

Итак, согласно Николаю Кузанскому, единство множественности мира заключено в Боге, атрибутом которого является *бесконечность*. В *бесконечности* Бога могут быть сняты все *противоположности* (противоречия) *конечных вещей*. В Боге всякое бытие свернуто (*complicatio*), в мире же оно развернуто (*explicatio*) во множественность и противоречивость. “**По отрицательной теологии Бог не есть ни Отец, ни Сын, ни Святой Дух, Он только бесконечность**” (Об ученом незнании, I, 87) [108].

В Боге (в бесконечности Бога) достигается *совпадение противоположностей*¹, в частности, преодолевается противоположность между Богом и человеком (догмат Боговоплощения, в соответствии с которым Христос есть Бог и одновременно Христос есть человек) и между единственностью и троичностью (догмат триединства Бога; ведь было показано, что в случае бесконечного множества целое эквивалентно своей части, в частности, трети). Один из разделов своего центрального произведения — трактата “Об ученом незнании” Николай Кузанский называет “О том, что божественное провидение соединяет противоположности”. Вообще *принцип совпадения противоположностей* — краеугольный камень философской системы Николая Кузанского.

¹ Вспомните слова П. Флоренского: “Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия” [184, 147]. В Библии, в Откровении Святого Иоанна Богослова, читаем: “Я есмь Алфа и Омега, начало и конец, говорит Господь”.

Итак, *античная и христианская культуры отличаются друг от друга принципиально, качественно: первая обращается к чувственно воспринимаемому, конечному и пластически определенному и основана на Аристотелевой логике, исключающей противоречия; в центре второй — категория бесконечности и принцип совпадения противоположностей*. Уже было сказано о том, что античности присущ “*страх бесконечности*” (лат. *horror infiniti*). Это одна из основополагающих черт всей античной культуры вообще; ее прасимвол, по Шпенглеру, — человеческое тело, конечное и пластически конкретное.

Один из центральных аспектов различия между языческой античностью и христианским Средневековьем — это различие между конечным и бесконечным.

Одна из аксиом евклидовой геометрии — *целое больше своей части*. Это утверждение справедливо для *конечных* объектов (в частности, для конечных множеств), но не для бесконечных. ***В случае бесконечного множества целое равно (эквивалентно) части***. В гл. 2 шла речь о *связи* античной и христианской культур, о том античном наследии, на которое опирается христианское Средневековье, — о дедуктивном рационализме. С. Аверинцев указывает на подобие евклидовой геометрии и догматического богословия: они имеют одинаковую логическую структуру! Геометрия опирается на постулаты, богословие — на догматы: “Стоит подчеркнуть, что лишь подъем рационализма делает возможным феномен догмы в настоящем смысле слова... Догма должна быть сформулирована абстрактно, чтобы существовала возможность подключить ее к цепочке дедуктивных выводов как исходный пункт. Поэтому система античного рационализма в ее аристотелианском варианте... пришлось так кстати для построения богословия всех трех монотеистических религий — прежде всего христианства... Раз есть нужда в недоказуемых предпосылках всего доказуемого, в авторитарных постулатах, из которых силлогистическим путем, сверху вниз, выводятся интеллектуальные конструкции дедуктивного рационализма, почему бы верующему не взять в качестве таких постулатов “вероопределения” своей религии? Таков путь “Сумм” Фомы Аквинского, да и вообще всей схоластики” [2, 127].

Культура средневековой Европы — культура христианская, отрицающая языческое отношение к миру, унаследовала многие достижения античности. В начале этой главы было сказано о том, что античная и христианская культуры во многом противоположны. Однако из

предшествующего изложения понятно и то, сколь многим христианское вероучение обязано античности вообще и создателю логики Аристотелю в частности. Выдающийся христианский теолог Фома Аквинский осуществил синтез учения Аристотеля и католической доктрины.

Уже было сказано о том, что **объединяет** античность и христианство. Теперь следует еще раз напомнить о том, чем **отличаются** эти две культуры: *античности присущ страх бесконечности (horror infiniti)*; напротив того, христианская теоцентрическая культура в высших своих проявлениях обращается к категории **бесконечности**, считая ее одним из атрибутов Бога. Человек для христианских мыслителей — это, прежде всего, бессмертная душа, искра Божия; душе, как и Богу, присуща бесконечность.

Формальная логика, разработанная Аристотелем, **запрещает** противоречие. Геометрия Евклида непротиворечива. **Христианский строй мысли**, напротив того, **противоречив и диалектичен**. Догматы христианства антиномичны¹.

Уже было сказано о главной отличии средневековой христианской философии от античной: античная философия рационалистична, основана на разуме, средневековая — иррациональна, основана на вере. Догматы христианства **непостижимы, мистичны**, если рассматривать их с точки зрения формальной логики. Вернее было бы сказать, что они должны быть постигнуты не одним только разумом, но всем существом человека. **Истина может быть пережита, но не может быть высказана**.

Противоречивая непостижимость² Бога — предмет размышлений выдающегося русского философа С. Л. Франка (1877–1950).

Вот что он пишет в работе “Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии” (1939): “О непостижимом можно только высказать, что оно одновременно есть и В, и не-В, и, с другой стороны, что оно не есть ни В, ни не-В... Непостижимое в собственном смысле не может быть уловлено ни в каком вообще суждении. Поскольку же нам все же необходимо, чтобы познание непостижимого совершалось в суждении (ибо иначе мыслить мы вообще не можем) — точнее говоря: чтобы оно отображалось в плане суждения, — это осуществимо только одним способом: в утверждении несказанного и непостижи-

¹ Антиномия (греч. *анти* — против, *номос* — закон) — непримиримое противоречие.

² О непостижимости Бога пишет также Б. Паскаль (см. часть 2).

мого, и все же очевидного — единства утвердительного и отрицательного суждения, причем это единство, как уже было сказано, выходит за пределы как принципа “и то, и другое”, так и принципа “ни то, ни другое”... Так мы приходим к выводу, что мышление — именно в качестве трансцендентального мышления, осознающего условия самой рациональности, — хотя и никогда не достигает адекватно самого непостижимого, но улавливает его отображение в форме антиномистического познания” (Франк С. Л. Сочинения. — М., 1990, с.310–311).

Противоречивая непостижимость такого рода может быть проиллюстрирована рассуждением, которое было известно еще средневековым схоластам. Богу присущ атрибут *всемогущества*. Всемогущество — один из аспектов актуальной бесконечности. *Может ли всемогущий Бог создать настолько тяжелый камень, что не будет в состоянии его поднять?* Пытаясь ответить на этот вопрос, впадаем в противоречие, присущее понятию актуальной бесконечности: если ответим “да”, — значит, Бог не всемогущ, потому что не сможет поднять камень. Если скажем “нет”, — значит, не всемогущ, потому что не сможет его создать. Все это показывает, каким образом *рациональное мышление хотя и никогда не достигает адекватно самого непостижимого, но улавливает его отображение в форме антиномистического познания*.

Внутри каждой системы знания, построенной на аксиомах, есть рациональное зерно, и это зерно может быть рационально высказано. Но при столкновении одной системы знания с другой системой знания, построенной на *иных* аксиомах, возникает ситуация *абсурда* (*непостижимое*) (см. часть 2: Г. Померанц. Язык абсурда).

“Умолкнут голоса человеческие и утихнут рассуждения человеческие; к *непостижимому* потянутся не как намеревающиеся постигнуть, но как собирающиеся приобщиться”, — пишет Аврелий Августин, противопоставляя человеческое знание и божественное Откровение, рационалистическую античность и христианскую мистику [12, 133]. *Credo quia absurdum est* (верую ибо нелепо), утверждает Тертуллиан. — Но что такое нелепость? Это противоречие. Мы видели, каким образом категория *противоречия* связана с категорией *бесконечности*.

Как уже было отмечено, один из основных законов формальной (Аристотелевой, двузначной) логики — закон исключенного третьего. Критикуя этот закон, голландский математик XX в. Л. Брауэр (1881–1966) (см. прим. к гл. 12) указывает на то, что между утверждением и его отрицанием имеется еще третья возможность, которую

нельзя исключить. Она обнаруживает себя при рассуждениях о **бесконечных** множествах объектов. Допустим, что утверждается существование объекта с определенным свойством. Если множество, в которое входит этот объект, конечно, то можно перебрать все объекты. Это позволит выяснить, какое из следующих двух утверждений истинно: “В данном множестве есть объект с указанным свойством” или же: “В данном множестве нет такого объекта”. Закон исключенного третьего здесь справедлив. **Но когда множество бесконечно, то его объекты невозможно перебрать!** Если в процессе перебора будет найден объект с требуемым свойством, первое из указанных утверждений подтвердится. Но если найти этот объект не удастся, ни о первом, ни о втором из утверждений нельзя ничего сказать, поскольку перебор не проведен до конца. Закон исключенного третьего здесь не действует: ни утверждение о существовании объекта с заданным свойством, ни отрицание этого утверждения не являются истинными [195, 34]. Бесконечность — атрибут Бога, следовательно, как уже было отмечено выше, **христианская теология создает новую, отличную от классической (формальной, Аристотелевой), логику.**

Христианское вероучение опирается на Священное Писание. П. Флоренский в труде “Столп и утверждение Истины” (1914) размышляет о его *противоречивости*. Мы видели, что *противоречивость* связана с бесконечностью, а *бесконечность* является атрибутом Бога. Христианский Единый Бог троичен (догмат Троицы): $1 = 3$ (или *целое равно трети*). Было показано, что утверждения такого рода справедливы для *бесконечных* множеств. Таким образом, **представление о троичности Единого Бога прекрасно согласуется и с утверждением о том, что Бог есть бесконечность, в которой совпадают противоположности, и с представлением об антиномичности истины!**

По словам П. Флоренского, Писание “включает в себя все” (это и есть воплощение бесконечности). Библия, конечно, в силу своей противоречивости не отвечает стандартам научной теории, **зато она поэтична.**

Что есть поэзия? Поэзия основана на *метафоре*. А что есть метафора? Это своего рода противоречие. Легче всего объяснить, что такое метафора, на примере. Когда поэт говорит: “*Девушка — это роза*”,

¹ “Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою. Противоречие! Оно всегда тайна души — тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия” [184].

то это метафора. С точки зрения строгой логики такое высказывание противоречиво (абсурдно) и не имеет смысла: девушки — люди, а розы — цветы. Цветок не может быть человеком, а человек — цветом; тем не менее мы понимаем поэта и не считаем его безумцем, хотя кое-что от безумия, несомненно, присутствует в поэзии (особенно гениальной). Еще римлянин Сенека заметил, что **не существует великого ума без примеси безумия** (*Non est magnum ingenium sine mixtura demetiae*). Употребление метафоры связано с отказом от важнейшего закона классической логики — закона тождества ($A = A$, A есть A). То, что выражения типа “ A есть B ” ($A = B$) (а это и есть метафоры) являются нарушением закона тождества, чреватым парадоксами, было известно еще древнегреческим философам [174, 92].

Здесь возможна аналогия с арифметикой:

- девушка есть девушка ($1 = 1$, $A = A$) — закон тождества справедлив;
- роза есть роза ($2 = 2$, $B = B$) — закон тождества справедлив;
- девушка есть роза (метафора) ($1 = 2$, $A = B$) — закон тождества нарушен; имеет место противоречие (парадокс).

Метафора, таким образом, родственна противоречию. Противоречие же, как было показано, связано с бесконечностью. Итак, “метафорические” (поэтические) тексты могут воплощать *бесконечность смысла* (см. гл. 1: А. Пушкин. Роза). **Противоречие, губительное для научной теории, может быть воплощено в поэтическом тексте, придавая ему бесконечность (неисчерпаемость) смысла.**

Вспоминается одно из положений эстетики старшего современника Пушкина, выдающегося немецкого философа Ф.-В. Шеллинга: “**Художник вкладывает в свое произведение**, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинаясь инстинкту, **некую бесконечность**, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка” (курсив мой. — А. П.) [207, 123]. Шеллинг пишет о подлинных художественных произведениях: “Любое из них, словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом”¹.

Таким образом, **и поэзия, и религия связаны с бесконечностью и противоречием**. Отсюда понятна давно укоренившаяся в культу-

¹ Шеллинг Ф.-В. Система трансцендентального идеализма. — Л., 1936. — С. 383.

ре мысль о *божественности поэзии* (см., например, диалог Платона “Ион”). Пушкин, отмечая сходство между *религиозным* и *поэтическим* мышлением, пишет: “...*религия*, вечный источник *поэзии* у всех народов”¹ (курсив мой. — А. П.) [163, VI, 365].

С. Франк пишет о *непостижимом* применительно к религии. Великий поэт Гете пишет о *непостижимом* в поэзии: “Я... склоняюсь к мнению, что чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно лучше”².

Выдающийся русский богослов, профессор В. Лосский (1903–1958) утверждает: “...только поэзия способна в словах явить потустороннее... только поэзия может представить нам эту тайну; именно потому, что поэзия славословит и не претендует на объяснения” [129, 218]. Пушкин в предисловии к “Евгению Онегину” пишет: “Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, математики и философии состарились и каждый день заменяются другими, *произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны*.”

Поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно, — виновато уж, верно, дарование стихотворца, а не век, ушедший от него вперед” (курсив мой. — А. П.).

Итак, если желать, чтобы произведение было возможно более долговечным (“*вечно юным*”), то нельзя придумать ничего лучшего, кроме как сделать его поэтическим, воплотить в нем противоречие — и тем самым сделать его неисчерпаемым, бездонным, *образом бесконечности*³.

Единый Бог мусульман — Аллах — не является троичным, однако ему тоже присуща бесконечность. Центральные тексты христианства и ислама, Библия и Коран, ближе к искусству, чем к науке; это *поэтические* произведения. Если бы эти великие книги заключали в

¹ И религия, и поэзия находятся в сложных, неоднозначных отношениях с формальной логикой, запрещающей противоречия. В высшей степени характерно следующее высказывание великого поэта Пушкина: “Признаюсь, что логики я, право, не понимаю...”

² Цит. по: Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. — М., 1982. — С. 118.

³ Вспомните то, что было сказано в гл. 1 о символе: “Великие поэты, изображая определенное явление, вместе с тем умеют задеть многие струны души; начинают звучать, так сказать, целые аккорды чувств и представлений, и каждое стихотворение становится, по словам Гейне, тесным окошечком в бесконечность”.

себе непротиворечивые научные истины, то, конечно, они устарели бы довольно быстро. Их удивительная долговечность обусловлена именно их поэтичностью.

Флоренский рассматривает богословскую проблему: “Влечет ли несомненная противоречивость Священного Писания к признанию небожественного происхождения последнего?” и обосновывает отрицательный ответ на этот вопрос. Действительно, только противоречивый текст может воплотить неисчерпаемое богатство смысла — бесконечность, являющуюся атрибутом Бога.

Таким образом, мы получаем критерий для того, чтобы отличить **научное** знание (речь идет о *классической*¹ науке, образцом классической науки может служить, например, евклидова геометрия) от любого другого (например, религиозного или философского) знания. **Классическая наука, которой присуща доказательность, запрещает противоречие; религия, философия², искусство допускают (воплощают) его** (см. часть 2, комм. к трагедии А. Пушкина “Моперт и Сальери”).

В гл. 2 было сказано о воззрениях Платона, согласно которым истина неподвижна. Это убеждение воплотилось в истории классической европейской науки, ведь неподвижная истина непротиворечива. *Исследование движения* (см. часть 2: А. С. Пушкин. Движение) и *становления долгое время было уделом искусства и философии; именно они, в отличие от классической науки, рассматривали явления не в их неподвижности, а в их динамике и метаморфозах.*

В спорах о природе Христа и об ипостасях Троицы были созданы и осмыслены совершенно новые категории (единосущность, равночестность, неслиянность и нераздельность), которые следовало бы назвать категориями “текучей” логики (эту логику можно противопоставить “жесткой”, двузначной логике Аристотеля). Категории этой новой, **допускающей противоречия**, логики чрезвычайно важны для **самопознания**. Невозможно самого себя познать в рамках “жесткой” ло-

¹ О классической и неклассической науке см. в гл. 11, 12.

² Вот что пишет о противоречивости философского знания замечательный мыслитель XX в. Бертран Рассел (1872–1970): “Никому еще не удалось создать философию, которая была бы одновременно правдоподобной и внутренне непротиворечивой. К правдоподобию стремился Локк, но достиг его лишь за счет непротиворечивости. Большинство же великих философов поступали наоборот. Философия, не свободная от внутренних противоречий, не может быть полностью истинной, но непротиворечивая философия вполне может оказаться полностью ложной” [165, 171–172].

гики. Человеческая личность с ее внутренней бесконечностью имеет множество аспектов, составляющих единосущно, **неслиянно и нераздельно** единство личности¹. Например, *личность и индивидуальность* существуют нераздельно и неслиянно. Стремясь познать природу Бога, византийские богословы сделали огромный шаг вперед в познании человеческой личности.

Человек — образ Бога, бессмертная душа — искра Божия. Самопознание есть тем самым познание Бога, а познание Бога — путь к самому себе. Величайший из отцов христианской церкви, Августин Аврелий пишет в “Исповеди”, обращаясь к Богу: “Я не был бы, я совершенно не мог бы быть, если бы Ты не присутствовал во мне!” Таким образом христианская мысль воплощает завет мудрецов античности: “Познай себя самого”. Классическая формулировка Августина такова: “Не выходи из себя, вернись в себя самого; истина живет во внутреннем человеке (*noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*)”. Взыскующий истины человек погружается все глубже внутрь себя, одновременно восходя к Богу в любви. Он движется от чувственного внешнего мира (*foris*) к внутреннему миру (*intus*) духа, а оттуда — к средоточию сердца (*intimum cordis*): к Богу как первопричине самой истины [115, 69].

Личность — единство противоречивое. Вот что пишет С. Аверинцев, характеризуя христианский взгляд на человеческую природу: “Человек не может объяснить свою внутреннюю жизнь без понятия благодати и понятия демонской “одержимости”. Если классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное раздвоение внутри личности: “не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть во плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю... В членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и де-

¹ Можно пояснить эту мысль таким примером: один и тот же человек проявляет себя многообразно: для своего сына он отец, для своей матери — сын, для жены — супруг, для врача — пациент, для работника библиотеки — читатель и т. д., но все это различные аспекты его единой личности.

лающий меня пленником закона греховного” (Послание к римлянам св. апостола Павла, 7, 15–16)” [1, 85–86].

И античность, и Средневековье трактуют человека дуалистически, двойственно (“тело — дух”), но в античности это гармоническое соединение, а в Средневековье — противопоставление и непримиримое противоречие. В результате внутренняя жизнь человека оказывается исполненной таким драматизмом и напряжением, какого не знала языческая культура.

Итак, христианская культура актуализирует категорию *противоречия*. Противоречие связано, во-первых, с бесконечностью — с неисчерпаемостью внутреннего мира человека, бесконечностью его души. О бесконечности, заключенной в человеческой душе, писали многие мыслители — от великого древнегреческого философа Гераклита и Августина Аврелия до романтиков (у романтических писателей есть выражение “бездна души”)¹.

Во-вторых, *противоречие* связано с *движением* (см. часть 2: А. С. Пушкин. Движение). Подразумеваемая важнейшую роль взаимосвязанных категорий *противоречия* и *движения* в христианской культуре, российский мыслитель XX в. В. Налимов пишет: “**Христос придал динамизм западной культуре**. Два... *дополняющих*² начала оказались у истоков западной культуры: греческий поиск истины, часто тяготеющий к рациональному мышлению, и напряженный христианский мистицизм, обращенный к поиску правды” (курсив мой. — А. П.) [145, 247].

Характеризуя кардинальное различие между этими двумя началами, необходимо подчеркнуть, что речь идет о самом строе мысли, о способе рассуждения. Вот что пишет о христианском учении (“слово о кресте”) святой апостол Павел в Первом послании к коринфянам: “Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас спасаемых — сила Божия. Ибо написано: “погублю мудрость мудрецов, и разум разумных отвергну”. Где мудрец? Где книжник? Где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? Ибо, когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих. Ибо

¹ Гераклит пишет: “Границ души тебе не отыскать, по какому бы пути ты ни пошел: столь глубока ее *мера*” (в подлиннике стоит *логос*; можно перевести и так: “столь велик ее объем”) [186, 231]. “Великая бездна сам человек...”, — пишет Августин (Исповедь, IV, XIV, 22).

² О принципе дополнителности см. гл. 11.

и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; а **мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие, для самих же призванных, Иудеев и Еллинов, Христа, Божию силу и Божию премудрость**; потому что немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков. Посмотрите, братья, кто вы, призванные: не много из вас мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных. Но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых; и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное; и незнатное мира и уничиженное и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить значащее..." (I Коринф., 1, 26–28). "Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом, как написано: "уловляет мудрых в лукавстве их" (I Коринф., 3, 18–19). Обратите внимание на сближение противоположностей (*мудрость — безумие*) в этом тексте.

Что значат эти слова: "Мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие"? "Для Иудеев соблазн", потому что Бог евреев, Иегова (Яхве) — не Христос. "Для Еллинов безумие", потому что законы логики (Аристотель был эллин) запрещают противоречие, а догматы христианства противоречивы.

Античный интеллект опирается на логику Аристотеля, которая запрещает противоречия. Наоборот, христианский строй мысли противоречив и диалектичен, он воплощает противоречие.

Логика — канон разума; своеобразие логики определяет своеобразие культуры. "Жесткая" (*железная*) двузначная Аристотелева логика *исключает* противоречие; "текучая" (по выражению Г. Померанца) логика, создаваемая христианской теологией, *допускает* его. Это различие и определяет качественное своеобразие античной и христианской культур (см. часть 2: Честертон Г. К. Парадоксы христианства).

Различие между ними в определенном аспекте подобно различию между научным (логическим) мышлением — в понятиях, тяготеющих к однозначности и возможно более строгой определенности, и мышлением человека искусства — мышлением в образах, каждый из которых неисчерпаем, бесконечен. Ф. Шлегель, сближая, подобно Пушкину, религию и искусство, утверждает: "Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия, то есть интуиция бесконечного" [166, IV, 1].

Вообще отношение к противоречию может служить критерием различения двух принципиально отличных областей человеческой культуры. Одна из них, к ней относятся классическая логика, основанная на ней математика и естественные науки (“В каждой науке ровно столько науки, сколько в ней математики”, — писал Кант), запрещает противоречие. Другая, к ней относятся, в частности, религия и поэзия, воплощает его.

**Символизм
христианской культуры**

В пределах античной культуры обозначились две принципиально различные философские позиции.

Первая связана с именем великого древнегреческого философа Демокрита, полагавшего, что поистине существуют только атомы и пустота, а чувственно воспринимаемое многообразие мира (формы, краски, запахи) есть иллюзия, и отвергавшего представление о бессмертии души (*материализм*). Душа, полагал Демокрит, перестает существовать со смертью тела.

Вторая позиция связана с именем Платона, учившего о существовании двух миров — мира идей и мира вещей, и о бессмертии души (*идеализм*) [133]. Средневековая христианская культура решительно склоняется к платонизму. “Нет никого, кто бы к нам, христианам, был ближе платоников”, — пишет величайший из отцов христианской церкви Августин Аврелий (О граде Божием, VIII, 5).

Каково же центральное положение философии Платона? Он учит о существовании двух миров (см. гл. 2): чувственно воспринимаемого (в частности, видимого, слышимого, осязаемого), подвижного и изменчивого мира вещей (*знание* о котором, согласно Платону, невозможно) и умопостигаемого (невидимого) и неподвижного мира идей. Христианство заимствует это воззрение, правда, существенно изменив и переосмыслив его.¹⁾

Мир горный (надлунный)

Мир идей	Умопостигаемое сверхчувственное (невидимое)	Бог	Небо	Вечность
(неподвижность и совершенство)				

Мир дольный (подлунный)

Мир вещей	Чувственно воспринимаемое (видимое)	Человек	Земля	Время
(несовершенство и изменчивость)				

“Из всех видимых вещей, — писал Августин, — мир — величайшая; из всех (вещей) невидимых — величайшая — Бог. То, что мир есть, — мы видим, в то, что Бог есть, — мы верим” [14, 115]. Мастер создает шедевр подобно тому, как Бог создает мир.

В самом первом предложении Символа веры сказано о Боге, сотворившем все *видимое* и *невидимое*: “Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым”.

Существует мир горний (невидимый) — местопребывание Бога (**Бога не видел никто никогда** — сказано в Библии) и мир дольний (видимый) — обиталище человека. Между этими двумя мирами имеются связи и соответствия: вещи видимые суть образы (символы) вещей невидимых (о том, что такое *символ*, было сказано в гл. 1).

Согласно воззрениям Средневековья, все зримое (видимое) есть символ¹ незримой, сокровенной и неопределимой сущности Бога.

Всеобъемлющий символизм христианской культуры обусловлен принадлежностью Бога *иному* миру, Его непознаваемостью и неописуемостью, т. е. Его *трансцендентностью*. “Царство Мое не от мира сего”, — говорит Иисус Христос Понтию Пилату (Евангелие от Иоанна, гл. 18). Если Бог — дух, принадлежащий иному, сверхчувственному, миру, то допустимо ли изображать Его в облике человека? На этот вопрос возможны различные ответы. Одно из лиц Троицы — Иисуса Христа, конечно, должно представлять себе в облике человека — ведь Бог *вочеловечился* и прожил земную жизнь! Однако Бог-Отец и Бог-Дух Святой не имеют зримого облика. В Византии в VIII в. даже существовало движение *иконоборчества*; правда, религия, в которой Бога полагают незримым и трансцендентным, оказалась слишком сложной и не стала популярной, поэтому византийская церковь вынуждена была вернуться к иконопочитанию.

Как уже было сказано, в христианстве атрибут Бога — бесконечность. “Иисус Христос — это человеческий лик Бесконечного...” —

¹ Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?
.....
Где ты, гроза — символ свободы?
Промчись поверх невольных вод.

(Пушкин А. С. “Кто, волны, вас остановил...” [163, I, 208]). Гроза есть символ свободы. Гроза — вещь видимая, свобода — невидимая.

пишет А. Мень (см. часть 2). Это приводит к тому, что многие проявления христианской культуры сложны, *эзотеричны*, элитарны, ведь **“категория бесконечности — не может быть предметом чувства, но лишь предметом мышления”** [49, 547]. Очень важный аспект противопоставления *мира горнего* и *мира дольного* — это противостояние умопостигаемого и чувственно воспринимаемого. Чувственно воспринимаемое доступно всем, умопостигаемое — лишь немногим. Глаза и уши есть у всех, высокоразвитый интеллект — у немногих.

Вот как пишет об этом О. Шпенглер в книге “Закат Европы”: “... с прасимволом телесного связано чисто популярное, “наивное”, с символом бесконечного пространства — подчеркнуто непопулярное взаимоотношение между творениями культуры и людьми соответствующей культуры” (см. часть 2). Поэтому, пишет Шпенглер, античная культура, ориентированная на “чувственно-близлежащее”, была общедоступной, популярной, а новоевропейская, имеющая христианские корни, является, во всяком случае, в высших своих проявлениях, элитарной, сложной, труднодоступной¹.

Для человека Средневековья Вселенная состоит не из элементов и не из законов, а из образов. “Образы обозначают самих себя, но помимо этого еще и нечто иное, высшее; в конечном счете — единственно подлинно высокое — Бога и вечные вещи. Так каждый образ становится символом”, — пишет теолог Р. Гвардини [54].

Итак, **христианская культура символична**, символизм — фундаментальная черта средневекового мышления. В центре средневековой христианской культуры — Откровение, Слово Божие (прежде всего Библия). “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” — так начинается Евангелие от Иоанна. Но *слово есть символ* (см. гл. 1).

Итак, Бог трансцендентен, принадлежит иному, сверхчувственному миру — и этим обусловлен *символизм* христианской культуры. Если основа античной художественной культуры — зрительный образ (то, что Платон называет “эйдос”, или *идея*, то есть “то, что видно”, причем все равно, глазами или умом), если античность вдохновляется чувственно воспринимаемой реальностью (“эпоха зрения”), то центр христианской теоцентрической культуры — сло-

¹ Яркий пример противостояния общедоступного и элитарного — соотношение между арифметикой и математическим анализом (анализом *бесконечно малых*). Арифметику осваивают все выпускники средней школы, математический анализ, в центре которого находится категория бесконечности и понятие предела, понятен лишь немногим.

во (*Слово было Бог*). Средневековье — “эпоха слуха”; большинство людей были неграмотными и воспринимали Слово Божие во время проповеди, на слух.

Уже было сказано о значении поэм Гомера для античной культуры. Некоторые исследователи называют их “Библия греков”, потому что в пределах христианской культуры Библия занимает то же центральное место, что Гомер — в пределах античной. Одно из проявлений символизма христианской культуры — библейские притчи о Царстве Небесном (см. часть 2). Нигде не сказано точно и однозначно, что такое Царство Небесное; но всюду написано “Царство Небесное *подобно...*”

Эстетика Аристотеля говорит о том, что задача искусства — подражание природе (*мимесис*); символическое христианское искусство видит свою задачу в том, чтобы чувственно обозначить сверхчувственное, намекнуть на невидимое, трансцендентное. Замечательный немецкий филолог Э. Ауэрбах пишет о различии между искусством языческой античности и христианским искусством. Первое не знает “борьбы между чувственным явлением и значением, тогда как... **христианский взгляд на действительность до предела наполнен этой борьбой чувственно-конкретного явления и аллегорического истолкования реальности**” [12, 46–47]. Современный исследователь пишет: “Раннесредневековое искусство по всей Европе... чрезвычайно условно. Эта условность первоначально имеет прямолинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий...” [121, 79].

Примером символического христианского искусства может служить архитектура. Первое, что бросается в глаза при взгляде на готический собор, это его *вертикализм* — устремленность здания вверх, к небу, символизирующая “порыв и взлет... верующей души, восходящей из дольного мира в горний” [127, 186]. Душу изобразить нельзя, но можно построить устремленную к небу башню невероятной высоты и **символизировать** стремление души к Богу. Высота башен готического собора может достигать 160 м — это поражает воображение! Если что-то зримое может считаться образом бесконечности, то, наверное, эта высота. Для сравнения укажем, что высота колонн Парфенона в Афинах — десять метров, а высота храма в целом — около шестнадцати: “У греческого храма нет размеров, у него есть пропорции” [29, 260].

Но что такое *пропорции*? Это правильное, гармоничное соотношение *частей* и *целого* — как в теле хорошо сложенного человека. В *бесконечности* разница между частью и целым исчезает. Таким образом, контраст между обликом греческого храма и готического собора представляет собою прекрасную, пластически конкретную иллюстрацию огромного различия, существующего между языческой античной и средневековой христианской культурами (сравните с рассуждением Э. Ауэрбаха о различии гомеровского стиля и стиля Библии — см. часть 2, комментарий к фрагменту из Библии). “Античные храмы концентрируют бога в человеке, соборы средневековья возносятся к Богу всевышнему”, говорил Гете [61, 594].

Вообще архитектуру и скульптуру средних веков называют “Библией в камне”. Выше уже шла речь о *противоречивости* библейских текстов. Такого рода противоречивость, парадоксальность запечатлена в облике готического собора. Это, по словам А. Лосева, *порыв и взлет*, но порыв **застывший**, воплощенный в камне. Современные исследователи, проводившие аэрофотосъемку готических соборов, пишут о том, что сверху собор более всего похож на застывший взрыв.

Готические соборы можно причислить к высшим достижениям средневековой христианской культуры. В эпоху средневековья полагали, что мир создан Богом раз и навсегда: “Мир античности, как и мир средневековья, дан раз и навсегда... Мир средневековья — неподвижный, извечно данный мир иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, *ens realissimum* (лат. — реальнейшая сущность), и соответствующих понятиям вещей-символов” [26, 164]. Вполне понятно, что такой **неподвижный** мир наиболее адекватно воплощался *неподвижными* же жанрами искусства, прежде всего архитектурой, но также и скульптурой. Виктор Гюго пишет о том, что до XV в. именно архитектура была летописью человечества.

Вот как характеризует своеобразие христианской культуры выдающийся русский философ Н. Бердяев (1874–1948) в своей работе “Смысл истории” (1921): “Христианство создает тип культуры, тип творчества, в котором все достижения символичны... но символические достижения всегда бывают несовершенны и никогда не обладают ясностью, ибо символическое достижение предполагает такую форму, которая является знаком существования чего-то совершенного лишь за пределами данного земного достижения. **Символ есть мост, переброшенный между двумя мирами... несовершенство земной**

формы говорит о неземном совершенстве. Искусство не создает совершенства, а говорит о тоске по совершенству и символически эту тоску изображает. И это характерно для всего склада христианской культуры. Если взять различие между архитектурой готической и классической, то это будет особенно ясно. В то время как классическая архитектура достигает здесь законченного совершенства, как купол Пантеона, готическая архитектура, по существу, несовершенна и к совершенству формы не стремится. Она вся вытягивается в какой-то тоске и томлении к небесам и говорит, что лишь там, в небесах, возможно достижение совершенства, здесь же возможно не достижение, а лишь томление, страстная по нем тоска. Эта невозможность составляет характерную особенность и всей христианской культуры. Христианская культура, по своей природе, не может быть завершена. Она обозначает начало вечного искания, томления, вытягивания вверх и лишь символическое отображение того, что за этими пределами возможно” [18, 105–106].

Если одно из высших достижений художественной культуры античности — подражающая природе скульптура, запечатлевающая прекрасный *внешний* облик гармонически развитого человека (его *форму*), то христианской культуре присуща исповедальность, пристальное внимание к *внутренней*, душевной жизни (к *содержанию* человеческой личности, принципиально отличному от ее внешних проявлений), к тому, что романтики позднее назовут “бездной души” (*бесконечность и противоречивость* внутреннего мира). Переход из пространства внешнего мира во внутреннее “пространство” человеческого духа — вот главная цель христианского искусства. Она выражена знаменитой фразой Августина: “Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя”.

Эта черта христианской культуры воплощается, в частности, в особенностях иконописных ликов. Скульптура античности жизнеподобна; облик, воссоздаваемый скульптором, подобен облику реального человека; иконописец же изображает, в частности, неправдоподобно огромные глаза. Почему? Потому что он не стремится *подражать* природе. У него совсем другие цели. Рисуя огромные глаза, он придает облику одухотворенность, запечатлевать интенсивную душевную жизнь изображенного существа. Душу изобразить нельзя, но можно, жертвуя правдоподобием, **создать впечатление одухотворенности**, преувеличив размеры глаз, ведь глаза — зеркало души. Огромные глаза *символизируют* интенсивную душевную жизнь (см. часть 2: Даниэль С. М. Искусство видеть).

Еще одним примером христианского искусства может служить центральное произведение великого итальянского поэта Данте Алигьери (1265–1321) “Божественная Комедия” (см. часть 2). Известно, как сам Данте представлял себе смысл и значение поэмы, он подробно излагает это в одном из писем: “...смысл поэмы многообразный (*polysemos, hoc est plurimum sensuum*). Первое значение выражается словами; остальные — теми предметами, которые эти слова символизируют” [63, 168] (вспомните о многозначности символа. — А. П.).

“Сюжет поэмы, буквально понимаемый — состояние душ после смерти; понимаемый аллегорически — это человек, который, согласно своим деяниям, в силу присущей ему свободы воли подчинен правосудию, награждающему или карающему...” [80, 289–290].

В XVIII в. парижский филолог профессор де Клерфон сравнил поэму Данте с готическим собором [11, 9]. Действительно, и архитектура собора (его устремленность ввысь, крестообразность его плана, три портала), и поэма Данте *символичны. И собор, и поэма — своеобразные “энциклопедии” средневекового знания, художественная модель всего мироздания в целом, каким оно рисовалось человеку Средневековья.*

Композиция поэмы определяется средневековыми представлениями об устройстве Вселенной; излагая их, необходимо в первую очередь сказать о геоцентризме. В центре мира находится неподвижная шарообразная Земля. Девять кругов Ада идут суживающейся воронкой от поверхности Земли к ее центру. В центре Земли располагается девятый круг Ада, где в ледяное озеро вмерз трехликий Люцифер; узкий проход ведет оттуда к поверхности другого полушария, которое полагали необитаемым (Америка была открыта европейцами только в конце XV в.). В этом полушарии посреди океана возвышается гора Чистилища, имеющая семь ступеней. На вершине горы — Земной Рай. Вокруг Земли — концентрические небесные сферы, “небеса”: небо Луны, небо Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, небо неподвижных звезд, небо ангелов и Эмпирей — обитель Бога. Композиция поэмы Данте определяется этой картиной мира.

Вселенная Средневековья разделяется на Землю и Небо, точнее, на подлунный и надлунный миры. Граница между ними — небо Луны. Подлунный, земной мир, где живут люди, — мир времени, изменчивый, несовершенный и тленный. Надлунный — потусторонний, запредельный мир вечности, божественный, совершенный и неподвижный.

Поэт и Вергилий идут через Ад и Чистилище к Раю, из бездны — к небу, из адской тьмы к свету Рая. Тьма — символ греха и заблуждения, свет — символ божества. **Бог — это свет.** “Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир” (Евангелие от Иоанна, 1, 9). Данте в последней песни “Рая” создает образ триединого Бога [77]:

Три равноемких круга, разных цветом.
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий — пламень, и от них рожден.
(Божественная комедия, Рай, XXXIII, 117–120)

Этот фрагмент позволяет говорить о Данте, как о провозвестнике следующей историко-культурной эпохи — эпохи Возрождения, сущность которой — синтез (диалог) античности и христианства: в самом деле, говоря о *христианском* едином Боге, о Троице, поэт вспоминает *античную* богиню радуги — Ириду. Он — христианский мыслитель, вполне овладевший наследием античности. Круг как образ совершенства — это античная концепция, излагаемая Аристотелем: “...в случае движения по окружности начало и конец соединяются, поэтому только оно является совершенным” (Физика VIII, 8, 264b 25-27).

Вопросы и задания

1. Прочитайте фрагменты из Библии, тексты Аврелия Августина, Фомы Аквинского, Иннокентия III, Данте Алигьери, Николая Кузанского, С. Даниэля, А. Гуревича, А. Меня, Э. Фромма, Г. К. Честертон и комментарии к ним.
2. Каков центральный принцип средневековой христианской культуры?
3. Что такое монотеизм?
4. Что означает термин “трансцендентный”?
5. Почему категория бесконечности так важна для характеристики христианской культуры?
6. Каковы отличия средневековой христианской культуры от античной?
7. В чем состоит преемственная связь античности и Средневековья?
8. Почему Средневековье называют “эпохой слуха”?
9. Какое историческое событие обозначило завершение античности и начало Средневековья?

Примечание

1) “На формирование христианской философии сильное влияние оказала философия *неоплатонизма*¹. Неоплатонизм представлял собою мощную синтетическую систему, объединившую лучшие достижения античной мысли. Влияние его на развитие мировой философии трудно переоценить. Суть учения, как оно изложено в трактатах его основателя Плотина, примерно такова.

Началом сущего является запредельное Единое, оно же — Благо (вспомните о том, что Благо — высшая идея в философии Платона; представление о существовании высшего сверхличного запредельного начала и роднит учение Платона и систему неоплатоников. — А. П.). Ему в умопостигаемом смысле притивоположна материя, принцип бесформенности и зла. Космос устроен иерархически: Единое последовательно раскрывается в своих доступных познанию эманациях — Уме, Космической душе и т. д., наконец, в чувственном космосе. Упорядоченный неоплатонический космос есть, таким образом, четкая градация ступеней бытия, нисходящих от запредельного мира, мира высшего бытия и блага, к низшему, чувственному миру, минимально бытийственному и благу. Мировая, космическая душа и душа человека стремятся (поскольку для них открыта возможность движения в обратном направлении) к своему первоистoku — Единому. Возвращение души к себе самой начинается познанием истины, кульминацией которого является мистическая прикосновенность к Единому, сверхразумное созерцание Блага” [4, 15].

Христианский *монотеоцентризм* (представление о единственности Бога и о Его центральности в мироздании) восходит к неоплатоническому Единому, но Единое безлично, а Христос — личность. “...отношение человека к Творцу в христианстве совсем иное, чем отношение неоплатоников к Единому; личный Бог предполагает и личное же к себе отношение; а отсюда ***изменившееся значение внутренней жизни человека: она становится теперь предметом глубокого внимания, приобретает первостепенную религиозную ценность***” (курсив мой. — А. П.) [49, 409].

¹ Несколько подробнее о неоплатонизме см.: *Пустовит А. В. Этика и эстетика. История красоты и добра: Учеб. пособие.* — К.: МАУП, 2006.

Глава 4

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ВОЗРОЖДЕНИЯ

- *Центральность человека во Вселенной.*
- *Изменение картины мира.*
- *Противоречивость Ренессанса: культура Возрождения как синтез (диалог) античной и средневековой христианской культур.*
- *Живопись эпохи Возрождения и ее место в иерархии искусств.*
- *Ренессансный гуманизм: на пути к понятию личности*



*От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.*

Ф. Вийон

*Красота — как бы круг, середина которого добро,
а так как не может быть круга без середины,
то и не может быть красоты без добра...*

Б. Кастильоне



МАУП

Центральность человека во Вселенной

Классическая страна Возрождения — Италия. Эпоха Возрождения (итал. *Rinascimento*, произносится — “ринашимéнто”, франц. *Renaissance*,

произносится “ренессанс”) потому и была названа так уже современниками, что основу ее культуры составляло разыскание и публикация древних рукописей, в которых *возрождался* мир античной литературы и античной истории, представлявшийся людям этой поры воплощением идеальной нормы и недостижимого образца.

Если центральный принцип античной культуры — **космоцентризм**, средневековой — **теоцентризм**, то ренессансной культуре присущ **антропоцентризм**. Греческое слово “антропос” означает “человек”. *Антропоцентризм* — это центральность человека. О какой же **центральности человека** идет речь?

Для того чтобы понять это, надо обратиться к картине мира, созданной предыдущей эпохой — Средневековьем. Она воплощена в поэме Данте. Средневековая картина мира — это **небесно-земная иерархия**: все существующее образует так называемую *великую цепь бытия*, располагается по степени близости к всемогущему, вездесущему, невидимому Богу-Творцу. Ближайшие к Нему — небожители: серафимы, херувимы, архангелы, ангелы; среди обитателей Земли самое совершенное создание — человек, менее совершенны — животные, еще менее — растения.

Бог

Серафимы
Херувимы

НЕБО
(надлунный мир)

Архангелы
Ангелы

Человек
Животные

ЗЕМЛЯ
(подлунный мир)

Растения
Неодушевленная природа
Подземный мир: бесы (духи зла)

Нечистый (Дьявол, Люцифер)

Таким образом, *место человека — между ангелами и животными*. В оде великого русского поэта Г. Державина “Бог” человек так обращается к Создателю [79, 50]:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных,
И цепь существ связал всех мной.

Таким образом, в средневековой Вселенной, разделенной на Небо и Землю, человек располагается в точности на границе; он принадлежит и Земле (смертное тело), и Небу (бессмертная душа — искра Божия).

Своего рода апогеем ренессансного мировоззрения по традиции считается “Речь о достоинстве человека” итальянского мыслителя Джованни Пико делла Мирандолы (1463–1494). Бог, создатель первого человека, Адама, беседует с ним. Вот самый знаменитый фрагмент этого произведения: “Тогда согласился Бог с тем, что человек — творение неопределенного образа, и, *поставив его в центре мира*, сказал: “Не даем мы тебе, о, Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению... *Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь*. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные”. О, высшая щедрость Бога-Отца! О, высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, кем хочет! Звери при рождении получают от материнской утробы все то, чем будут владеть потом... Высшие духи либо сразу, либо чуть позже становятся тем, чем будут в вечном бессмертии. В рождающихся людей Отец вложил семена и зародыши разнородной жизни и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды. Возделает растительные — будет растением, чувственные — станет животным, рациональные — сделается небесным существом, интеллектуальные — станет ангелом и сыном Бога” [215, 249] (окончание этой цитаты заставляет вспомнить о воззрениях Аристотеля о том, что роднит человека с растениями и животными. — А. П.).

Итак, Пико делла Мирандола пишет, во-первых, о **центральности человека в мире** (это и есть ренессансный **антропоцентризм**), а во-вторых, о том, что **человек свободен, и эта свобода позволяет ему стать таким, каким он хочет быть**.

Человек не является *ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным* именно потому, что его место — **между** ангелами и животными. В человеке имеются *зародыши разнородной жизни*, и от него самого зависит, каким он станет: по своему желанию он может стать как животным, так и ангелом, может возвыситься до небожителя и унизиться до скота¹.

Изменение картины мира

Вот как современный российский ученый М. Андреев характеризует ренессансную культуру в целом: “Среди признаков культуры Возрождения основными можно считать два:

во-первых, возвращение к жизни классической древности (наследие древних Греции и Рима),

во-вторых, так называемое “открытие мира и человека” (в том числе секуляризация² культуры, т. е. обретение ею смысловой и функциональной независимости от религии и церкви, отход от односторонней спиритуализации³ и восстановление в своих правах материально-телесного аспекта жизни, выдвижение самого принципа личности как основной культурной и жизненной ценности. Если охарактеризовать Возрождение совсем кратко, то это прежде всего **изменение картины мира: теоцентрическая** (где средоточие всего — Бог) **сменяется антропоцентрической** (где средоточие всего — человек) [91, 331].

Чем же характеризуется антропоцентрическая картина мира и в чем главное отличие ее от теоцентрической? В теоцентрической картине мира Бог — сама Красота, Истина и Добро, а его антипод, Нечистый, — само Зло, Безобразие и Ложь. Эти противоположности

¹ Как это похоже на американский идеал — *self-made man* (человек, который сам себя сделал)! Один захочет писать романы, другой — грабить банки, и жизнь их сложится по-разному.

² Термин “секуляризация” происходит от латинского слова *saecularis*, что значит “светский” (т. е. нецерковный).

³ Термин происходит от лат. слова *spiritualis*, что значит “духовный”.

мыслятся как отчетливо разделенные и противопоставленные друг другу. Они разделены так же непреерекаемо и бесповоротно, как Небо и Земля, Рай и Ад.

Человек, центр антропоцентрической культуры, есть воплощенное **противоречие**. Бренное тело принадлежит земле, бессмертная душа есть искра Божия. Атрибут Бога — бесконечность, следовательно, душе присуща бесконечность. Конечное и пластически конкретное тело роднит человека с животными, душа — с ангелами и Богом.

**Противоречивость
Ренессанса: культура
Возрождения как синтез
(диалог) античной
и средневековой
христианской культур**

Итак, человек принадлежит и Земле и Небу, его *свобода* позволяет ему творить как добро, так и зло, возвышаться до ослепительной красоты и падать в бездну безобразия, быть правдивым и лживым. **Антропоцентрическая культура позднейших эпох европейской истории, фундаментом которой служит Возрождение, во всех своих аспектах оказывается проникнутой остройшиими, непримиримыми противоречиями.** Эта противоречивость проявляется, например, в текстах великих ренессансных поэтов итальянца Франческо Петрарки и француза Франсуа Вийона (1431 — после 1464).

Вийон пишет:

Но как понять, где правда, где причуда?
И сколько истин? Потерял им счет.

В пределах теоцентрической культуры это очень странное суждение. Ведь Христос говорит: “Я есмь Путь, и Истина, и Жизнь”. Бог — единственный, и Истина тоже единственна. Однако в антропоцентрической культуре Возрождения в центре — человек, а людей много и они разные! Изречение древнегреческого софиста Протагора “Человек есть мера всем вещам — существованию существующих и не существованию несуществующих” зазвучало в эпоху Возрождения с новой силой. В далекой исторической перспективе этот строй мысли приведет к **плюрализму** постмодерна (см. гл. 12).

Современный русский историк Л. Баткин, характеризуя своеобразие культуры Возрождения, использует понятие “диалогичность”,

обозначающее “встречу” двух пластов культурного наследия — античного и средневеково-христианского.

Возрождение — это синтез (или диалог) античной языческой и средневековой христианской культур, это пространство их встречи и взаимодействия. Вообще говоря, это утверждение может показаться странным, ведь в предыдущей главе было сказано о том, что эти две культуры во многих аспектах **противоположны** друг другу. Следовательно, речь идет о *синтезе противоположностей*.

В самом деле, какие люди возрождали античную культуру? Христиане. Но, не переставая быть христианами, они изучали *языческую* древность, стараясь *возродить* ее, и, таким образом, собственной жизнью и творчеством создавали *синтез* христианства и язычества — в высшей степени противоречивый и сложный.

Уже было сказано о том, что *прасимвол* (по выражению Шпенглера) античности — тело, конечное и пластически конкретное; христианское Средневековье — культура теоцентрическая, а атрибут Бога — бесконечность. Высшая ценность для христианина — спасение души. Душа — искра Божия, образ Бога, и ей тоже присуща бесконечность.

Как возможен синтез конечного, пластически конкретного — и бесконечного? Так же, как объединение в человеке тела и души. Живой неповторимый человек — вот зримый образ такого противоречивого синтеза. Об этом синтезе, о неразрывном единстве тела и души писал в “Опытах” выдающийся представитель Северного Возрождения Мишель де Монтень (1533–1592): “Мне, преданному земной жизни, враждебна бесчеловечная мудрость, стремящаяся заставить нас презирать и ненавидеть заботу о своем теле... Терпеть не могу, чтобы дух наш призывали витать в облаках, в то время как наше тело сидит за столом... Есть люди, старающиеся выйти за пределы своего существа и ускользнуть от своей человеческой природы. Какое безумие: вместо того, чтобы обратиться в ангелов, они превращаются в зверей, вместо того, чтобы возвыситься, они принижают себя”.

Эта мысль Монтеня заставляет вспомнить о воззрениях Пико делла Мирандолы; впоследствии она будет воспринята Паскалем, изучавшим “Опыты” очень внимательно.

Античность**Христианское
Средневековье****Возрождение**

Космоцентризм

Теоцентризм

Антропоцентризм

*Космос**Бог**Человек*

Конечное

Бесконечное

Человек
как нерасторжимое единство
души и телаПластически-
конкретное (тело)

Душа

Синтез конечного
и бесконечного

Скульптура

Искусство слова
(Библия)
Архитектура
(готический собор)Живопись
(портрет)Боги как воплощение
сил природы и душевных
качеств человека (мудрость,
любовь)

Бог — слово

Обожествление человека

Тело

Душа

Одухотворенная плоть
(ренессансная живопись —
Боттичелли, Леонардо,
Рафаэль)***Живопись эпохи
Возрождения и ее место
в иерархии искусств***

Этот синтез — души и тела, язычества и христианства — становится особенно наглядным, если мы обратимся к итальянской ренессансной живописи, быть может, само-

му высокому достижению культуры Возрождения. *Кого* зачастую изображают ренессансные живописцы? Христа, Богородицу, Иоанна Крестителя (*христианские (библейские, евангельские)* сюжеты). Но *как* они изображены? В образе физически прекрасных, полных сил людей, в полном соответствии с *античным* идеалом пластического совершенства. Великие живописцы Возрождения стремились объединить *античный* идеал физического совершенства с *христианской* одухотворенностью, *одухотворить* прекрасное тело.

“Слепота” Средневековья — характеристика типологическая, уместная постольку, поскольку отношение к зрению в последующую эпоху приобрело совершенно иное значение и по-новому органи-

зовало ценности культуры. Недоверие к “телесному оку” уступило место настоящему культу Глаза (вспомните мнение С. Аверинцева об античной культуре: “Зрелищный” подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни...” В эпоху Ренессанса он **возрождает-ся**. Великий итальянский гуманист Леон Баттиста Альберти (1404–1472) своей эмблемой избрал **крылатый глаз**. Эта эмблема могла бы служить символом ренессансного мироотношения в целом. “Нет ничего более могущественного, — говорит Альберти, — ничего более быстрого, ничего более достойного, чем глаз. Что еще сказать? Глаз таков, что среди членов тела он первый, главный, он царь и как бы бог” [76, 42–43].

Возрождение принесло с собой расцвет изобразительных искусств, в первую очередь живописи. Это ясно осознавалось современниками: Альберти, Дюрер, Леонардо да Винчи единодушно признавали живопись высшим, совершеннейшим искусством. Наиболее известные личности эпохи Возрождения — это именно художники, прежде всего итальянцы: Леонардо да Винчи (1452–1519), Рафаэль Санти (1483–1520), Микеланджело Буонарrotти (1475–1564).

В средние века в религиозном мировосприятии материальный мир, природа, телесное бытие самого человека находились на низшей ступени шкалы ценностей по сравнению с духом во всех его проявлениях — от потустороннего “царства Духа” до обращенной к этому царству духовной жизни личности, и потому искусство слова имело безусловный приоритет перед пластическими искусствами. Ныне реабилитация природы, чувственно воспринимаемого мира, а вместе с ним и человеческой чувственности вела к переоценке ценностей в сфере художественной реальности — в ее **иерархии живопись поменялась местами со словесностью**, поскольку она ближе к природе, адекватнее воссоздает ее материальное, чувственно воспринимаемое бытие.

Л. Баткин отмечает: “На место теологии итальянское Возрождение поставило живопись...” Леонардо да Винчи категорически утверждал: “Живопись служит более достойному чувству, чем поэзия, и с большей истинностью изображает творения природы, чем поэт; творения природы много достойнее, чем слова, творения человека... Живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующего, так и не существующего в природе” (Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. — М., 1934. — С. 60).

Так слово, прозванное некогда “божественным глаголом”, оказалось дискриминированным по сравнению со зрительным образом — копией материальной вещи. Живое, звучащее, интонируемое, напеваемое, эмоционально экспрессивное слово, игравшее центральную роль в средневековой художественной культуре, оттесняется на задний план визуальной ориентацией нового исторического типа культуры [197].

Если византийские иконоборцы некогда провозгласили единственным *образом* (вернее было бы сказать *символом*) Христа евхаристические хлеб и вино, то художники Возрождения не только изображают Его, но изображают в облике прекрасного **человека**.

Античные скульпторы и живописцы тоже изображали богов в облике прекрасных людей. После столетий средневекового аскетизма, пренебрегавшего телом ради бессмертной души, *возрождается* античный идеал совершенного человека как гармонического единства прекрасного тела и прекрасной души.

Итак, **Бога изображают в облике прекрасного человека**. Невозможно ярче проиллюстрировать ренессансный антропоцентризм!

Следующим шагом, вслед за *очеловечиванием Бога*, может быть только *обожествление человека*. Действительно, эпитет “божественный” приобрел среди гуманистов общеупотребительную форму похвалы незаурядной личности (вспоминается любимый гомеровский эпитет “богоравный”). Один из самых ярких примеров разносторонней одаренности и творческой силы — итальянский художник и ученый Леонардо да Винчи. Вот как пишет о нем ученик Микеланджело, художник и архитектор Джорджо Вазари (1512–1574): “Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем, на человеческие тела обильно изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с преизбытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившими друг с другом в такое сочетание, что, куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собою нечто дарованное нам Богом, а не приобретенное человеческим искусством... Поистине дивным и небесным был Леонардо, сын сера Пьеро из Винчи...” [35, 343].

Вот как характеризует ренессансную культуру замечательный российский культуролог и искусствовед А. Якимович: “**Мыслители и художники Возрождения считали возможным примирить противоположности**. Божественное и человеческое... Идеальная

возвышенность и обыденная повседневность. Высший порядок Вселенной и свобода воли. Фантастика и реализм. Благодетельство и светскость. **Христианство и языческая античность...** Казалось бы, развитие культуры издавна состояло в том, что некое сообщество людей на определенной стадии своей истории выбирало и отстаивало один из этих пунктов, но отвергало другой. В том и состоит позиция определенной культуры, этос культуры. Православная Русь не могла присвоить себе язык готической архитектуры, это было бы нарушением этоса культуры, это было бы “беспринципно”. **Ренессанс был первым историческим экспериментом в области примирения непримиримых вещей.** Он оказался на удивление плюралистичным¹.

Он самые разные вещи был готов примирить или, по крайней мере, влить в один сосуд. Прежняя беспринципность превратилась в принцип высокой культуры. Люди Возрождения... верили в то, что небывалый синтез смыслов и ценностей возможен и нужен” (курсив мой. — А. П.) [217, 19].

Прасимвол античной культуры, по Шпенглеру, *тело*. Христианское Средневековье отдает решительное предпочтение *душе*. На картинах великих живописцев эпохи Возрождения мы видим *синтез* тела и души — прекрасную *одухотворенную плоть*.

Подобного рода объединение противоположностей — античности и средневекового христианства — можно видеть и в творчестве великого итальянского поэта Франческо Петрарки. 8 апреля 1341 г. в Риме состоялась торжественная церемония увенчания его лавровым венком. Поэт произнес речь, построенную как комментарий к двум стихам из “Георгик” Вергилия:

Но меня влечет по пустынным Парнаса крутизнам
Сладостная любовь.

¹ Плюрализм — множественность (от лат. *pluralis* — множественный). Вообще говоря, плюрализм — философское учение, отрицающее единство мира и утверждающее, что в основе мира лежит множество самостоятельных, независимых начал и видов бытия. Противоположность плюрализма — монизм — философское учение, исходящее из признания в качестве первоосновы всего многообразия явлений мира одного начала. Соотнесите это замечание А. Якимовича с текстом Вийона: “Но как понять, где правда, где причуда? И сколько истин? Потерял им счет”. Средневековая христианская культура была теоцентричной и склонялась к монизму; средоточие всего — Бог. Бог есть Истина, Добро и Красота. Бог един, следовательно, Истина единственна. Антропоцентрическая культура Возрождения на место Бога ставит человека, но люди различны, у каждого свой мир. Таким образом начинается движение от монизма к плюрализму, достигающее апогея в XX веке.

Петрарка начал речь молитвой Богородице и, завершив ее, во главе процессии отправился с Капитолия в собор святого Петра; полученный им лавровый венок он возложил на алтарь. *Античный* ритуал совершился в *христианском* обрамлении. Это был знак и указание для понимания наступающей эпохи: поэт не предлагал буквально вернуться в античность, но предлагал вернуть ее для христианского сознания [148, 185].

Средоточие ренессансной *антропоцентрической* культуры — человек — представляет собой *воплощенное противоречие* — единство тела и души. Античность подчеркивала пластические, телесные аспекты человеческого существования, христианство — духовные, и христианские мыслители, отцы церкви, осознавая языческих философов как своих антагонистов, резко противопоставляли свои взгляды их взглядам. ***Теперь же речь идет об объединении, диалоге, синтезе того, что ранее считалось несовместимым и противоположным!***

Вот как пишет об этом выдающийся российский мыслитель XX в. В. Налимов: “У истоков западной культуры стояли, казалось бы, взаимно абсолютно несовместимые тексты — Библия и логические трактаты Аристотеля (о несовместимости христианской теологии и формальной логики шла речь в гл. 3. — *А. П.*)... В результате европейская мысль всегда выглядела как двухслойный пирог. На поверхности находились общепринятые и официально одобренные представления, в глубине теплились мысли, готовые со взрывом выйти на поверхность. Европейская культура всегда была культурой революций” [145, 136–137].

Существуют разные варианты ответа на вопрос о том, удался ли этот противоречивый и парадоксальный синтез античности и христианства, или нет.

Замечательный русский философ XX в. Н. Бердяев пишет о том, что Возрождение не удалось: античное и христианское начала слишком различны для того, чтобы их можно было объединить. “Эта раздвоенность христианской и языческой души достигает наиболее острого и наиболее прекрасного своего выражения в творчестве величайшего художника Кватроченто — Боттичелли. В искусстве Боттичелли эта раздвоенность ренессансного человека, это столкновение языческих и христианских начал достигает особенной напряженности. Весь творческий путь Боттичелли кончился тем, что он пошел за Савонаролой, — он пережил трагедию, подобную Гоголю, когда тот сжег, под

влиянием о. Матвея, свои рукописи. В творчестве Боттичелли чувствуется невозможность достижения совершенных форм в искусстве христианской души, чувствуется болезненный надлом христианской души... О Боттичелли говорили, что его Венеры покинули землю, а Мадонны покинули небо... Для меня искусство Боттичелли является самым прекрасным и в то же время научающим тому, что Возрождение должно было претерпеть внутреннюю неудачу. Может быть, сущность и величие Возрождения именно в том, что Возрождение не удалось и удался не могло, потому что невозможно античное, языческое Возрождение, невозможно Возрождение совершенных земных форм в христианском мире. Для этого мира неизбежно искание совершенных форм и обращение к античным формам, но так же неизбежно и глубочайшее разочарование в осуществимости этих форм здесь... В раздвоенных образах Кватроченто достигается глубокое познание судьбы человека в христианский период истории и дается великий опыт того, в каких пределах возможна игра творческих сил человека, принадлежащего к христианскому периоду мировой истории. После явления Христа, после дела искупления, невозможно уже осуществление творчества в формах античного имманентного совершенства” [18, 106–107].

Уже было сказано и о противоположных воззрениях, усматривающих специфику Возрождения именно в сочетании (синтезе, диалоге) античности и христианства. Очень отчетливо выступает антагонизм античности и христианства в сфере этики. **Любовь иррациональна.** Любовь к ближнему и любовь к Богу, а также основанное на этой любви послушание, служение — сердце *иррационалистической* христианской этики. Этика и эстетика античности, наоборот, *рационалистичны* и основаны на понятии **меры**, которая, по словам одного из греческих мудрецов, **важнее всего**. Античная этика провозглашает ценность **свободы**, христианская говорит о **служении**, об отказе от своеволия. Главнейшая добродетель у Платона — справедливость, у христианских мыслителей — любовь.

Античность и средневековое христианство являются двумя истоками позднейшей новоевропейской культуры. Соответственно, и новоевропейская этика стремится сочетать античную этику справедливости (*этика отщепенца*) и христианскую этику любви (*этика прощения*). Это стремление, однако, порождает серьезнейшую *проблему*: “Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем

не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается места для проявления милосердия, и наоборот, доброжелательство и сострадание могут вступить в конфликт с самыми принципами правосудия”, — отмечает Н. Бор в работе “Единство знаний” (1954) [30, 113].

**Ренессансный гуманизм:
на пути к понятию
личности**

Характеризуя культуру Возрождения, говорят о *гуманистическом* мышлении и *гуманистических* воззрениях¹.

Что же такое *гуманизм*? Термин происходит от лат. *humanus*, что означает “человеческий”, “свойственный человеку”. Итальянские гуманисты эпохи Возрождения разрабатывали ту сферу знаний, которая имеет непосредственное отношение к человеку. Она называлась *studia humanitatis* (*изучение человеческой природы*) и включала в себя грамматику, риторику, поэзию (и словесность вообще), историю, моральную философию, политику и этику — все то, что составляет целостность человеческого духа (лат. *humanitas* означает “человеческая природа”). *Studia humanitatis* предполагали прежде всего всеобъемлющую духовную и художественную образованность и возможно более полное и совершенное овладение античным наследием. Некоторые ученые понимают под гуманизмом “профессиональную область” деятельности примерно между 1280 и 1600 годами; эта деятельность заключалась в изучении вышеперечисленных дисциплин и преподавании их [16].

Любимым жанром гуманистической литературы был не трактат, где автор выражает свое мнение прямо, а диалог, где автор передает (или делает вид, что передает) мнения других лиц. И если, скажем,

¹ “Ренессанс есть не только возрождение античности, но прежде всего поворот от религиозно-космических воззрений к *гуманистическим*, освобождение человека от небесно-земной иерархии, промежуточной и подчиненной частицей которой он был до того, и утверждение его самостоятельной и активной силой мира. Человек — высшее творение мира; его плоть создана из лучшей материи, его тело имеет совершеннейшие формы, его разум — высшая духовная сила. Органы чувств суть не низменные греховные способности тела, а органы разума — основа познания мира, познания сущности и законов бытия. Все человечество стало воплощением божества, каким раньше был Христос... Природа, вещи мира выступают в их чувственно-конкретной, человечески воспринимаемой форме, в их реальных рациональных связях, а не в отношениях к божественному и дьявольскому. Это и есть основа *гуманистического мышления* в отличие от религиозного, спиритуалистического” (Иоффе И. И. Русский Ренессанс // Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. Филолог. науки. — Л., 1944. — Вып. 9).

в диалогах Платона позиция автора всегда и однозначно совпадает с позицией одного из собеседников (Сократа), то во многих гуманистических диалогах ее бывает трудно или вообще невозможно вычлени- нить: создается впечатление, что автор и не стремится ее заявить, а дорожит именно множественностью позиций.

Российский историк Л. Баткин в работе “Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления” эту особенность гуманистического диалога распространяет на всю ренессансную (и шире — гуманистическую) культуру вообще, которая осмысливается как культура по сути своей диалогическая, как диалог разных культур, впервые открывшихся навстречу друг другу [91, 341, 409].

В предыдущей главе речь шла о различии этих культур — античной (рационалистической) и христианской (иррационалистической) и было сказано, что различие между ними в определенном аспекте подобно различию между научным (логическим) мышлением (мышлением в понятиях) и мышлением человека искусства (мышлением в образах). Этому разделению мышления на два вида соответствует разделение человеческой культуры на науку и искусство и разделение человеческого мозга на два полушария: “левополушарное” мышление является дискретным и аналитическим, словом, логическим и чутко реагирует на противоречия, “правополушарное” — художественным, образным, непрерывным и синтетическим (см. часть 2: Кессиди Ф. Х. К проблеме “греческого чуда”).

В. Руднев в работе “Функциональная асимметрия полушарий головного мозга” пишет: “...если правое... полушарие воспринимает внешний мир со всеми его красками и звуками, то левое полушарие одевает это восприятие в грамматические и логические формы. Правое полушарие дает образ для мышления, левое мыслит” [170, 537]. Впрочем, разделение это, конечно же, условно. Мозг, хотя и разделенный на два полушария, все же представляет собой единое целое. Можно разделить человека на тело и душу, но тело без души — труп, а существование души без тела — проблематично. Об их нераздельном единстве пишет Франческо Петрарка: “Тело облачает душу, оно же ее и разоблачает”. Живой человек — это одушевленное тело, нераздельное единство души и тела.

Устремленность к единству, универсальности, многосторонности — центральная отличительная особенность культуры Ренессанса. Подлинно творческие личности, величайшие гении всех времен всегда объединяли противоположности — науку и искусство, земное и не-

бесное — в высшем единстве. Таковы были Платон и Данте, таков же был и Леонардо да Винчи — самое совершенное воплощение ренессансного идеала *l'uomo universale* (итал. — *универсальный человек*).

Образы, созданные Леонардо, — знаменитая Джоконда, но в еще большей мере последняя работа, оставшийся недописанным холст, изображающий Иоанна Крестителя, — воплощают внутреннюю бесконечность человека, “бездну души”. Бесконечность, как уже было сказано, связана с единством противоположностей, и вот в образе Иоанна Крестителя великий мастер преодолевает противоположность мужского и женского, создавая образ не дифференцированный в плане половой принадлежности и загадочный, но бесспорно прекрасный¹.

Одно из величайших художественных открытий Леонардо состояло в том, что границы света и тени, т. е. ярко освещенного и затененного участков изображения, зачастую неотчетливы. Он писал: “...свет и тени не должны быть резко разграничены, ибо границы их в большинстве случаев смутны. Если линия, а также математическая точка суть вещи невидимые, то и границы вещей, будучи линиями, — невидимы... А потому ты, живописец, не ограничивай вещи...” Леонардо открылась неустойчивость, текучесть видимого мира. Он пишет о “пропадании очертаний”; средством воплощения этого служит знаменитое леонардовское “сфумато” — дымчатая светотень, неуловимо мягкий переход от освещенного к затененному² [132, 184].

Для Леонардо живопись — это наука, и притом самая высокая наука. Он убежден в том, что, прежде чем изобразить предмет, его надо глубоко изучить. Работая в 1482–1493 гг. в Милане над конным памятником Франческо Сфорца, Леонардо пишет книгу об анатомии лошадей. Известно также, что он очень хорошо изучил анатомию человека; сохранилось множество его анатомических рисунков [35, 354–355].

“Художественная теория Ренессанса, в известной мере возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства, от картины прежде всего... единовременного охвата всего поля зрения. “Живопись, — говорит Леонардо, — должна в одно мгно-

¹ Сравните с фрагментом апокрифического Евангелия от Фомы: “Когда вы из двух сделаете одно, и внешнее как внутреннее, и мужское как женское, чтобы не было ни мужского, ни женского, тогда войдете в Царство” [154, 224].

² Вспоминается выражение великого русского поэта А. Блока (1880–1921) — тишина озаренных теней. “Озаренная тень” — это и есть сфумато.

вание вложить в восприятие зрителя все свое содержание... Время на картинах классического стиля как бы останавливается¹ (см. гл. 5 прим. 3. — А. П.).

Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений” [43, 190–191]. Они мыслят движение подобно тому, как это делал Зенон Элейский (см. гл. 2 и часть 2: Пушкин. Движение).

Вот что выдающийся историк искусства М. Дворжак пишет о знаменитой миланской фреске Леонардо “Тайная вечеря”, связывая его *антропоцентрическое* искусство с искусством Шекспира: “Это — психологическая живопись, воплощение душевных процессов, неизвестное предшествующему искусству. Оно основывается на таком же познании человеческого характера, которое... Макиавелли... положил в основу своего “Государя”... Таким образом здесь был проложен путь, который вел в литературе к трагедии характеров — к Шекспиру и далее к Гете и к Шиллеру” [78, 155]. Художник *индивидуализирует* апостолов, он изображает двенадцать совершенно различных людей, каждый из которых реагирует на слова Христа по-своему.

Процесс *индивидуализации* личности, начиная с форм землепользования и уклада семьи и кончая сферой духовного творчества, положив конец анонимности, столь характерной для Средневековья. Возрождение оторвало человека от пуповины “группы” и наделило его индивидуальными чертами. В буквальном и переносном смысле только теперь мы начинаем различать лица. Произведения искусства подписаны именами их создателей. Более того, личность автора становится определяющим критерием при оценке его произведений (отсюда сохранность этюдов, набросков, всего, что вышло из-под руки мастера). В этом воплощается *сознание неповторимости, уникальности человеческой личности*.

Искусство Средневековья, как правило, безлично. Искусство Возрождения субъективно, окрашено авторским видением и переживанием. Субъективность перестала себя стыдиться.

В самом деле, на смену миру устойчивых общественных связей и опробованных вековой традицией человеческих действий пришел мир, в котором традиционные устои рушились и исход человеческих

¹ Мы увидим впоследствии, что эта особенность присуща также и классической науке. И искусство Ренессанса, и классическая наука суть образы неподвижного мира, восходящие к культуре античности. — А. П.

действий стал неопределенным. Этот мир потребовал от человека **индивидуального** выбора.

Подведем итог. Возрождение — вовсе не повторение и не копия античности, это культура **иной** природы. К античной популярности и чувственной конкретности здесь присоединяется христианское стремление к *бесконечному*. В своей великой книге “Закат Европы” Освальд Шпенглер сравнивает античную культуру с западноевропейской культурой Нового времени, указывая на **популярность** первой, **элитарность и эзотеричность** второй (см. часть 2: Шпенглер О. Закат Европы). Культура эпохи Возрождения — синтез (диалог) античности и средневекового христианства. Два ее истока: *конечное, пластически конкретное, чувственно-близлежащее* (и, тем самым, популярное, общедоступное) — от античности, *бесконечное* — от христианства. Шпенглер пишет о том, что решающее отличие новоевропейской культуры от античной состоит в том, что первая — элитарна, а вторая — популярна. Но каким образом популярная античность могла трансформироваться в элитарную, эзотерическую, во всяком случае, в высших своих проявлениях, новоевропейскую культуру? Это произошло потому, что **бесконечное, которое не может быть предметом чувства, но только предметом мышления**, доступно не всем.

На место того, что **непосредственно обнаруживается в чувственно данном**, встало то, что **может быть лишь означено через чувственно данное и, тем самым, найдено лишь немногими**, — а это ведь и есть элитарность.

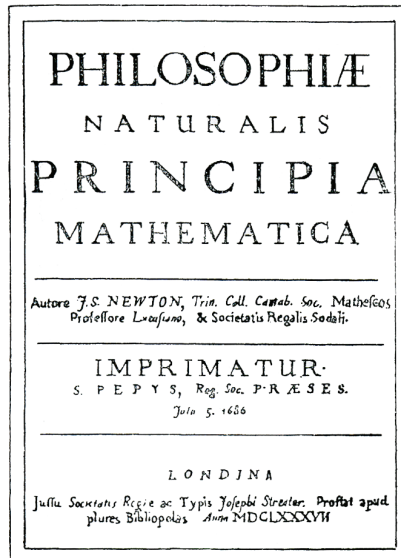
Вопросы и задания

1. Прочитайте сонет Ф. Петрарки, балладу Ф. Вийона, фрагмент статьи Л. Баткина.
2. Что такое антропоцентризм Возрождения?
3. Почему Италия считается классической страной Возрождения?
4. Что такое Северное Возрождение?
5. Какое искусство ренессансные мыслители считали наивысшим и почему?
6. Чем обусловлена элитарность ренессансного искусства?
7. Каким образом Ренессанс связан с предшествовавшими ему историко-культурными эпохами?
8. Кто из выдающихся личностей итальянского Возрождения может считаться воплощением своей эпохи и почему?
9. Можно ли назвать Ренессанс “эпохой зрения”?

Глава 5

НАУЧНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ XVII В.

- Триада “бесконечность — движение, совпадение противоположностей” в натурфилософии Нового времени.
- Новая картина мира.
- Постигание движения: анализ бесконечно малых.
- Воплощение триады “бесконечность — движение — совпадение противоположностей” в художественной культуре Нового времени.
- Монтень и Шекспир — современники Галилея.
- Реформация.
- Классицизм и барокко.

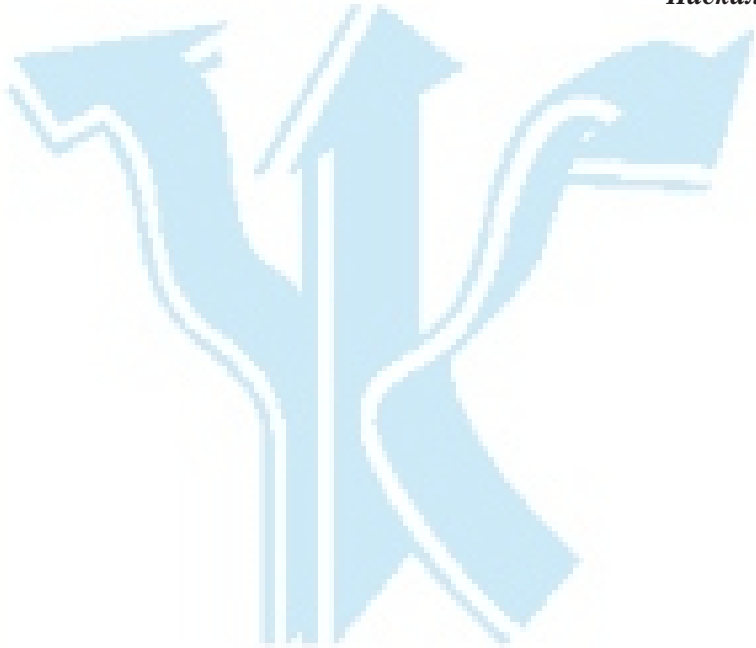


Le silence eternel de ces espaces infinis m'effraie.

Pascal

Вечное безмолвие этих бесконечных пространств меня ужасает.

Паскаль



МАУП

**Триединство
“бесконечность —
движение — совпадение
противоположностей”
в натурфилософии
Нового времени**

Постепенно представления европейцев об устройстве Вселенной изменялись. Первым актом научной революции было математическое обоснование польским ученым Николаем Коперником (1473–1543) *гелиоцентрической* системы (Гелиос в древнегреческой мифологии — бог Солнца). Математические вычисления убедили его в том, что гипотеза “Земля, вращающаяся вокруг своей оси и одновременно вокруг Солнца” намного точнее объясняет установленные к тому времени астрономические факты, нежели представление о неподвижности Земли, вокруг которой вращаются светила, т. е. *геоцентризм*. Обоснование гелиоцентрической системы мира лишило Землю центрального положения во Вселенной (его заняло Солнце). Поскольку человек — обитатель Земли, то и он тоже утратил статус центральной фигуры мироздания. Об этом пишет Монтень: “Кто уверил человека, что это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, люющийся из величественно вращающихся над его головой светил, этот грозный ропот безбрежного моря, — что все это сотворено и существует столько веков только для него, для его удобства и к его услугам? Не смешно ли, что это ничтожное и жалкое создание, которое не в силах даже управлять собой и предоставлено ударам всех случайностей, объявляет себя властелином и владыкой вселенной, малейшей частицы которой оно даже не в силах познать, не то что повелевать ею!” [142, I, 390].

Следующий шаг был сделан благодаря трудам двух великих итальянцев — философа Джордано Бруно (1548–1600) и естествоиспытателя Галилео Галилея (1564–1642).

Бруно писал о бесконечности Вселенной и множественности миров; если населенная людьми Земля — одна из планет, вращающихся вокруг Солнца, то почему на других планетах не могут обитать мыслящие существа? Наконец, почему нельзя предположить, что таких планетных систем, как Солнечная система, бесконечно много? Бруно был радикальным коперниканцем, развивал взгляды, предвосхитившие пантеизм Спинозы. Поскольку Бог — не особое существо, а дух, пронизывающий Вселенную, то исчезали различия между *подлунным* и *надлунным* (см. гл. 3, 4). Согласно его воззрениям, резко

противоречившим христианской ортодоксии, все сущее в равной степени божественно. Жизнь философа завершилась трагически: он был сожжен на костре по приговору инквизиции.

Вот что пишет историк науки П. Гайдено, характеризуя воззрения Бруно:

“...в XVI в. окончательно сформировалось сознание, представляющее собой прямую противоположность античному: если для древнегреческого философа предел “выше” беспредельного... завершённое и целое прекраснее незавершённого и бесконечного, то для ученого эпохи Возрождения беспредельное... бесконечное предпочтительнее перед имеющим конец (предел), становление и непрерывное превращение (возможность) — выше того, что неподвижно.

...для грека космос конечен, так как конечное выше и совершеннее беспредельного; вселенная же Бруно бесконечна, беспредельна, так как бесконечное для него совершеннее конечного. Как и у Николая Кузанского, у Бруно в бесконечном оказываются тождественными все различия... Все существующее... рассматривается в течении, изменении, взаимопревращении; ничто не равно самому себе, а скорее равно своей противоположности. Это означает, что возможность — становление, движение, превращение, изменение — стала основной категорией мышления. Одним из важнейших гносеологических положений философии Бруно является положение о приоритете разума над чувством... Требование Бруно отдать предпочтение разуму перед чувством вполне понятно: *центральная категория его мышления — а именно категория бесконечности — не может быть предметом чувства, но лишь предметом мышления*” [49, 545–547].

Таким образом, ключевыми идеями мировоззрения Дж. Бруно оказываются *бесконечность* и *движение* (становление, развитие). Это очень важно и ново: ведь мир Средневековья мыслили как *неподвижный*, созданный Богом раз и навсегда: “Мир средневековья — *неподвижный, извечно данный мир* иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, *ens realissimum* (лат. — реальнейшая сущность), и соответствующих понятиям вещей-символов.

Мир античности, как и мир средневековья, дан раз и навсегда. Античное *panta rhei* (греч. — все течет, основное положение философии Гераклита) означает только то, что частичные обнаружения извечно данных идей, типов временны и преходящи. Они возникают и исчезают, сменяясь другими, — причем то, что в них временно и случайно, лишено собственного смысла и значения, несущественно и, так сказать, нереально” (курсив мой. — А. П.) [26, 164].

В 1610 г. Галилей сконструировал телескоп и с его помощью в одну ночь открыл новую и необъятную Вселенную. Астрономия Галилея и философия Бруно объединились в штурме традиционной картины мироздания. Земля — не Вселенная, а только ее часть. В свою очередь, Вселенная, имеющая своим центром Солнце, — лишь одна из многочисленных вселенных, заполняющих космос. Они простираются далеко-далеко за пределы, достижимые для человеческого глаза, хотя и вооруженного телескопом. **Множественность вселенных в бесконечности космоса — такова картина мироздания, которая сменила картину, рисовавшуюся мыслителям античности, унаследованную Средневековьем и воссозданную в поэме Данте.**

Мыслители эпохи Возрождения полагали, что Вселенная подобна живому организму и одухотворена, она населена духами — “лесными”, “водяными”, “домовыми”. Современники XIV–XV вв. жили в ментальном универсуме, немногим отличавшемся от средневекового, он все еще был более одушевленным, чем механическим, более моральным, чем объективным, и организован был в терминах соответствий, а не причинно обусловлен.

Леонардо да Винчи писал: “Мы можем сказать, что Земля обладает живой душой и что ее плоть — почва, ее скелет — горные хребты... ее кровь — родники, ее дыхание и ее пульс — морские приливы и отливы”. Неудивительно поэтому, что функционирование Вселенной все еще описывалось, как у Данте, в терминах “любви”: магнит “горячо любим” железом, естественно, что железо “тянется” к магниту. “Любовь” движет Солнцем и другими планетами¹.

В “объяснительной схеме” натуралистов важное место занимали понятия “симпатий-антипатий”: холод “ненавидит” горячее, влажное — сухое и т. п. И только в виде исключения давала о себе знать зарождающаяся механическая модель Вселенной. Макиавелли и Гвиччардини применяли механику к политике, когда писали о “балансе силы”, о “власти”. Однако в целом механическая модель Вселенной заменила органическую только на рубеже XVIII в. [14].

В XVII в. закладываются основы опытного (экспериментального) и математического естествознания, начинает создаваться новая картина мира; *теперь Вселенную сравнивают уже не с живым организмом, а с механизмом, например, с часами*. Во главе точных

¹ “Любовь, что движет Солнце и светила” — знаменитая строка из поэмы Данте.

наук теперь стоит математика. “Природа — книга, написанная на языке математики”, — формулирует Галилей¹.

Замечательные успехи в различных разделах математики, связанные с открытиями Декарта, Лейбница, Ньютона, не только создали необходимый аппарат для других наук, прежде всего для физики и астрономии, но и содействовали также общей *математизации мышления*, оказав этим сильнейшее влияние на философию — на систему взглядов ряда мыслителей и на способ изложения их идей. Существуют поразительные примеры сочетания великого математика и великого философа в одном лице — таковы были Декарт, Лейбниц, Паскаль.

Официальной основой духовной жизни человека в продолжение столетий Средневековья был вовсе не разум, а Откровение. Лишь в первой половине XVII в. появляются трактаты великого французского математика и философа Рене Декарта (1596–1650), положившие начало рационалистической философии. “Тела, — писал Декарт, — познаются не чувствами или способностью представления, а одним только разумом. Они становятся известными не благодаря тому, что их видят или осязают, но благодаря тому, что их разумеют мыслью. Правота присуща не чувству, а одному лишь разуму, отчетливо воспринимающему вещи” (“Начала философии”). Одно из центральных произведений философа — “Рассуждение о методе”. Декарт — великий математик, его метод — аналитический: следует расчленять проблемы на части и продвигаться от более простого к более сложному. Таким образом, познание целого сводится к познанию частей. Особенности этого метода определили черты классической науки: истинным может быть только то, что познано логически и рационально. В согласии с этими воззрениями самая “научная” среди наук — математика. В каж-

¹ Вспомните, что было сказано о воззрениях Галилея в гл. 1: “...Галилей... сказал, что научный метод состоит в том, чтобы изучать этот мир так, как если бы в нем не было сознания и живых существ. Галилей заявлял, что наука должна иметь дело только с количественными феноменами. Он утверждал: “Все, что нельзя измерить и подсчитать, ненаучно”. В постгалилеевской науке это утверждение переформулировалось: “Все, что не поддается количественному измерению, нереально”... Галилеевская программа предлагает нам мертвый мир: здесь нет места зрению, звуку, вкусу, прикосновению и запаху, а значит, этической и эстетической чувственности, ценностям, качеству, душе, сознанию, духу. Субъективный опыт исключается из области науки. Пожалуй, ничто не изменило наш мир за последние четыре столетия так, как дерзкая программа Галилея. Мы должны были разрушить мир сначала в теории, чтобы потом разрушить его практически” [96, 126].

дой науке ровно столько науки, сколько в ней математики, — скажет в следующем, восемнадцатом, столетии Кант.

В центре философии XVII–XVIII вв. находятся не Откровение, не Бытие Божие, не Душа, не Сердце, а Разум, Сознание, Знание. Фундаментальный мировоззренческий принцип — не теоцентризм, как в Средневековье, не антропоцентризм, как в эпоху Возрождения, а **рациоцентризм** (главенство Разума). Субъект философии чувствует себя как бы изолированным от бытия и способным вступать с ним в контакт лишь окольным путем, посредством мышления. Об этом говорит знаменитый принцип Декарта: “**Мысль следовательно существует**” (*cogito ergo sum*).

Завершающим этапом научной революции стала деятельность Исаака Ньютона (1642–1727). Новая коперниковская астрономия до него не давала ответов на ряд фундаментальных вопросов, и прежде всего на вопрос о том, благодаря чему упорядоченно движутся небесные тела, если их не удерживают вращающиеся вокруг Земли сферы. Закон всемирного тяготения, открытый Ньютоном, позволил математически обосновать многие особенности движения планет вокруг Солнца, в частности, то обстоятельство, что они движутся не по окружностям¹, а по эллипсам. Главный труд Ньютона — трактат “Математические начала натуральной философии” (1687) содержит математически обоснованную картину нового мироздания, окончательно сменившую систему Аристотеля и Птолемея.

Величие и цельность картины мира, созданной на основе ньютоновской механики, поразительны. Согласно Ньютону, весь мир состоит из “твердых, весомых, непроницаемых, подвижных частиц”. Эти “первичные частицы абсолютно тверды: они неизмеримо

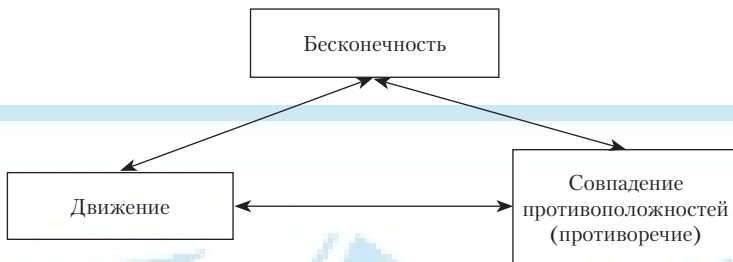
¹ Мыслители античности и Средневековья полагали, что небесные тела движутся по окружностям, в частности потому, что считали окружность образом совершенства, а ведь надлунному миру, в отличие от подлунного, присуще совершенство. Небо вечно и совершенно, а земля изменчива и несовершенна. Аристотель пишет о том, что движение по окружности является совершенным: “Невозможно непрерывно двигаться по полукружности или другой части окружности... потому что конец тут не соединяется с началом. А в случае движения по окружности начало и конец соединяются, поэтому только оно является совершенным” (Физика VIII, 8, 264b, 25–27). Эту мысль можно отыскать и у более поздних авторов. Например, греческий математик V в. Прокл, комментируя первую книгу “Начал” Евклида, пишет: “Первая, простейшая и наиболее совершенная из фигур есть круг... Если разделить Вселенную на небеса и бренный мир, то круговые формы надлежит приписать небесам, а прямые — бренному миру...” (Пидоу Д. Геометрия и искусство. — М., 1979. — С. 207).

более тверды, чем тела, которые из них состоят, настолько тверды, что они никогда не изнашиваются и не разбиваются вдребезги”. Отличаются они друг от друга главным образом количественно, своими массами. Все богатство, все качественное многообразие мира — это результат различий в движении частиц. Внутренняя сущность частиц остается на втором плане. Основанием для такой единой картины мира послужил всеобъемлющий характер открытых Ньютоном законов движения тел. Этим законам с удивительной точностью подчиняются как громадные небесные тела, так и мельчайшие песчинки, гонимые ветром. На протяжении долгого времени ученые были уверены, что единственными фундаментальными законами природы являются законы механики Ньютона. Французский математик Лагранж считал, что “нет человека счастливее Ньютона; ведь только однажды, одному человеку суждено построить картину мира”

Новая картина мира

Итак, если раньше господствовала *органическая* модель Вселенной — ее можно было сравнить с живым организмом (например, античная доктрина микрокосма и макрокосма, когда Вселенную считают подобной живому человеку, а человека — малой Вселенной), то теперь формируется *механическая* модель мира — его можно сравнить с хорошо отлаженным механизмом, например, с часами.

Новая картина мира разительно — как *механизм* от *организма!* — отличается от прежней, унаследованной от античности и Средневековья, представляя собой полную ее противоположность. Если Вселенной античности и Средневековья присуща компактность и ограниченность, то теперь ее мыслят *бесконечной*. Если раньше говорили о принципиально различных, мыслимых как противоположности подлунном и надлунном мирах, о Земле и о Небе, то теперь это противопоставление исчезает, *противоположности сближаются*. Падение камня на поверхности Земли и движение Луны вокруг Земли подчинены одному и тому же закону. Если раньше мироздание мыслили как однажды созданное и неизменное, то теперь начинают осмысливать *движение*, изменение, развитие. Три неразрывно связанные между собой категории — *бесконечность, движение, совпадение противоположностей (противоречие)* — лежат в основании культуры Нового времени.



О связи бесконечности с противоречием (совпадением противоположностей) уже было сказано в гл. 3. О связи движения с противоречием речь шла в гл. 2 при обсуждении философии Платона и апории Зенона (см. также часть 2: А. С. Пушкин. Движение). Остается сказать подробнее о связи бесконечности и движения.

***Постижение движения:
анализ бесконечно малых***

Основная задача созданной Галилеем и Ньютоном классической механики — математическое описание **движения**. Уже было сказано о том, что культуре античности присущи неподвижность и страх бесконечности. Античная математика очень отличается от математики Нового времени. В гл. 2 речь шла о воззрениях Платона, в соответствии с которыми истина неподвижна. Действительно, если изучаемый предмет не изменяется, то и знание о нем не меняется и может быть истинным. Если же предмет меняется, то должно меняться и знание, значит, прежнее знание перестает быть истинным и переходит в другое. Следовательно, заключает Платон в диалоге “Кратил”, *где всегда происходит изменимость, там никогда не бывает знания*. Значит, знание возможно только о неподвижном (неизменном). Движение (изменение, развитие), если даже оно существует, — непостижимо, немыслимо. К такому выводу приходит ученик Парменида Зенон Элейский (см. часть 2: А. С. Пушкин. Движение). Это убеждение господствовало в европейской науке две тысячи лет, однако в XVII в. положение начинает меняться — совершается прорыв, важность которого невозможно переоценить. Великие ученые XVII в., в частности, Галилей и Ньютон, создают *классическую механику*, то есть исторически первую *науку о движении* — о самом простом виде движения, которым является перемещение тел в пространстве.

Для математического, количественного описания движения был создан совершенно новый математический аппарат — *анализ бесконечно малых* (дифференциальное и интегральное исчисление). Играющее в нем центральную роль понятие *предела* (лат. *limes*) прямо связано с категорией бесконечности. Что такое, например, *предел бесконечной последовательности*?

Рассмотрим бесконечную последовательность $1, 1/2, 1/3, 1/4, \dots, 1/n$. Число членов этой последовательности так же бесконечно, как натуральный ряд $1, 2, 3, \dots, n$. Они убывают, однако ни один из членов последовательности, как бы мал он ни был, все же *не равен* нулю в точности. Ведь каким бы большим ни было число n , вычислив обратное ему число $1/n$, мы получим не нуль, а только *бесконечно малую* (сколь угодно малую величину). Как говорят математики, члены последовательности *стремятся* к нулю (*последовательность сходится к пределу*; предел последовательности в данном случае равен нулю). Что это значит? Это значит, что какую бы малую окрестность нуля мы ни указали (например, интервал от плюс одной стотысячной до минус одной стотысячной или от плюс одной миллионной до минус одной миллионной, либо еще меньший), все члены этой *бесконечной* последовательности, начиная с некоторого, находятся внутри этого интервала. Таким образом, ***внутри сколь угодно малого интервала находится бесконечно много членов последовательности***, а вне его — только конечное их количество (таково свойство предела). *Каким бы малым* ни был отрезок числовой оси, он все же содержит *бесконечно много* точек (вспомните математическое построение с прямоугольными треугольниками и пример с двумя концентрическими окружностями из гл. 3). Часть и даже бесконечно малая часть бесконечного множества эквивалентна всему множеству (см. гл. 3).

Вернемся к апории Зенона об Ахилле и черепахе. Рассмотрим последовательность расстояний, которые должен преодолеть Ахиллес. Сначала он должен преодолеть половину расстояния, отделяющего его от черепахи, потом половину половины и т. д. Пусть расстояние равно единице. Получим последовательность: одна вторая, одна четвертая, одна восьмая, одна шестнадцатая и т. д. до бесконечности. Расстояние будет равно сумме ***бесконечного ряда***; может быть, Зенон полагал, что сумма бесконечного числа слагаемых непременно равна бесконечности.

В данном случае это не так, ведь расстояния быстро убывают. Путь, который необходимо преодолеть Ахиллесу, выражается суммой:

$1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots$ Что это такое? Это **числовой ряд**, составленный из элементов геометрической прогрессии; можно ввести понятие *n*-й частичной суммы ряда — это сумма первых *n* слагаемых. Ряд называется сходящимся, если сходится последовательность частичных сумм этого ряда. В данном конкретном случае бесконечная последовательность частичных сумм сходится к пределу, равному единице:

$$1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots = 1.$$

Замечательный математик Мартин Гарднер показывает, как легко можно вычислить эту бесконечную сумму [50, 10]:

$$\begin{aligned}x &= 1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots; \\2x &= 1 + 1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots = 1 + x; \\2x - x &= x = 1.\end{aligned}$$

Таким образом, сумма **бесконечного** числа слагаемых **конечна!** Обратите внимание на **парадоксальность** ситуации: перед нами **бесконечный** ряд. Если бы мы захотели вычислить его сумму **непосредственно**, выполняя одно сложение за другим, мы бы не смогли этого сделать — никто ведь не в состоянии выполнить бесконечное число операций. Однако сумма ряда существует и может быть вычислена точно — математика осуществляет, казалось бы, невозможное. Уже в XX в. великий немецкий математик Герман Вейль (1885–1955) утверждал¹: “...математика была названа наукой о бесконечном; действительно, математика изобретает конечные конструкции, посредством которых решаются вопросы, по самой своей сути относящиеся к бесконечному. В этом ее слава”.

Один из аспектов парадокса Зенона состоит в том, что Зенон полагает, будто **сумма бесконечного числа слагаемых непременно бесконечно велика**. Он рассуждает так: если каждый из членов бесконечной суммы в точности равен нулю, то вся сумма равна нулю: сколько ни складывай нули, в сумме получится нуль. Если же слагаемые ненулевые, то сумма бесконечного числа таких слагаемых будет бесконечно большой! Вот это как раз и неверно. Мы только что убедились в том, что сумма бесконечного числа слагаемых **может быть конечной величиной**.

¹ Цит. по: Зайцев Е. А. Рецензия на книгу: Бесконечность в математике: философские и исторические аспекты // Вопр. философии. — 1999. — №1.

В самом деле, представим себе, что у нас есть отрезок единичной длины. Разделим его пополам — получится два отрезка длиной по 0,5 каждый. Разделим каждый из них пополам — получим четыре отрезка по 0,25. Продолжая это деление бесконечно много раз, получим **бесконечно много бесконечно малых отрезков**, сумма которых все-таки равна единице. Итак, **сумма бесконечно большого числа бесконечно малых есть величина конечная**: понимание этого образует рубеж между античным и новоевропейским математическим мышлением.

Итак, в новоевропейской математике категория бесконечности неразрывно связана с понятием *предела*: “Два типа пределов играют основополагающую роль как в самой математике, так и в приложениях. Это *производная* и *интеграл*” [189, 381]. Понятие предела позволяет, в частности, ввести в классической механике определение *мгновенной скорости*. Что такое скорость? Это отношение длины пути ко времени, за которое этот путь пройден. Если рассматривать длительное время, то мы получим очень приблизительную характеристику процесса движения. Например, тело двигалось в продолжение часа по прямой и переместилось на пять километров. Средняя скорость его — пять километров в час. При этом вполне возможно, например, что полчаса тело покоилось, а другие полчаса двигалось со скоростью 10 км/ч, или три четверти часа покоилось, а оставшуюся четверть часа двигалось со скоростью 20 км/ч. Два рассмотренных варианта существенно отличаются друг от друга, однако характеризуются одной и той же средней скоростью. Как описать процесс движения более точно? Надо уменьшать рассматриваемые промежутки времени. К чему мы придем в результате? К бесконечно малому промежутку времени (моменту), в продолжение которого пройден бесконечно малый путь. Что же такое *мгновенная скорость*? Это *предел*, к которому стремится средняя скорость при бесконечном уменьшении промежутка времени, то есть *конечная* величина, представляющая собой отношение двух *бесконечно малых*: бесконечно малого пути, пройденного за бесконечно малый промежуток времени, к этому промежутку времени. Вернее сказать, это предел, к которому стремится отношение пути ко времени в том случае, когда промежуток времени стремится к нулю, или *производная* от координаты по времени:

$$V_{\text{МГНОВ.}} = \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{\Delta S}{\Delta t} = \frac{dS}{dt}.$$

Уже было сказано о том, что сумма бесконечного числа бесконечно малых есть величина конечная. Сам же этот прием — **представление конечной величины как суммы бесконечного числа бесконечно малых** — лежит в основе **интегрирования**.

Таким образом, и понятие *интеграла* неотделимо от категории бесконечности. Чтобы показать на примере, что такое интеграл, рассмотрим одну из задач классической механики — задачу о вычислении пути, пройденного движущимся телом. В простейшем случае равномерного прямолинейного движения эта задача решается очень просто: путь равен произведению скорости на время движения. Если скорость не является постоянной, задача усложняется. Пусть скорость меняется в зависимости от времени сложным образом (см. рис.).

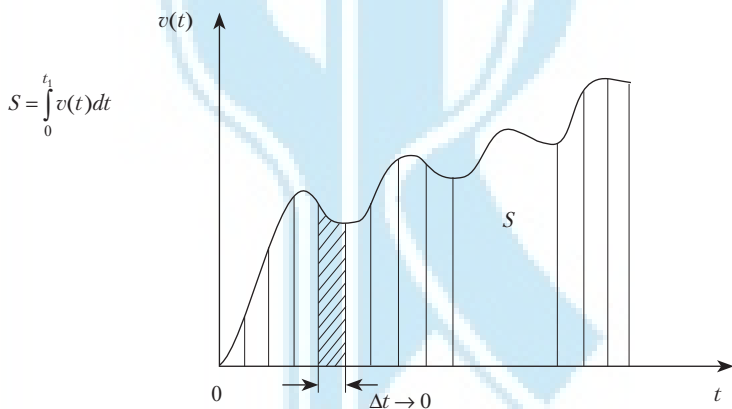


График скорости в зависимости от времени

Как вычислить путь в этом случае? Разделим все время движения на бесконечное число бесконечно малых интервалов: в продолжение каждого такого бесконечно малого интервала времени скорость изменяется так мало, что ее можно считать постоянной. Путь, пройденный за такое бесконечно малое время, равен произведению скорости на время. Фигура сложных очертаний (площадь под графиком) разбивается на бесконечное число бесконечно тонких прямоугольников. Длина пройденного пути (интеграл от скорости по времени) равна площади под графиком скорости. Мате-

математически задача сводится к рассмотрению суммы особого вида, состоящей из большого числа малых слагаемых — *интеграл есть предел суммы, когда число слагаемых (каждое из которых бесконечно мало) стремится к бесконечности* [85, 83]. Таким образом, и понятие *производной*, и понятие *интеграла* неразрывно связаны с понятием *предела*, которое, в свою очередь, прямо связано с категорией *бесконечности*.

Ф. Энгельс в работе “Диалектика природы” пишет о математике XVII в.: “Поворотным пунктом в математике была Декартова *переменная величина*. Благодаря этому в математику вошли *движение* и тем самым *диалектика* и благодаря этому же стало *немедленно необходимым дифференциальное и интегральное исчисление*, которое тотчас и возникает и которое было в общем и целом завершено, а не изобретено, Ньютоном и Лейбницем”. Венгерский математик XX в. Альфред Реньи пишет о том, что **математическое описание движения**, которое стало возможным благодаря дифференциальному и интегральному исчислению, как раз и является разрешением парадоксов Зенона.¹⁾

А. Лосев указывает на глубокую связь дифференциального и интегрального исчисления с новоевропейской музыкой.²⁾

Дифференциальное и интегральное исчисление не случайно называют *анализом бесконечно малых*: **понятие бесконечности играет центральную роль в этом разделе математики**. Приведем еще один пример вычисления бесконечного выражения. Чему равно бесконечное выражение

$$\sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{2 + \dots}}}} \quad ?$$

Число квадратных корней бесконечно, и вычислить значение этого выражения непосредственно нельзя. Обозначим его через x и возведем в квадрат. Получим:

$$x^2 = 2 + x.$$

Решая уравнение

$$x^2 - x - 2 = 0,$$

получим его корень

$$x = 2.$$

**Воплощение триединства
бесконечность —
движение — совпадение
противоположностей
в художественной культуре
Нового времени**

Культура Возрождения и более позднего времени потому и называется **антропоцентрической**, что ее первопринцип — человек. Для христианского мышления главное в человеке — не тело, но душа, внутренний мир. Триединство “**движение — бесконечность —**

совпадение противоположностей” имеет самое непосредственное отношение к характеристике внутреннего мира человека и, следовательно, воплощается в искусстве, ведь еще Аристотель отметил, что **через искусство возникает то, формы чего находятся в душе**. Пушкин формулирует это более кратко: “душа в заветной лире”.

Искусство, в частности поэзия, “воссоздает жизнь человеческого духа” (выражаясь словами К. Станиславского) и характеризуется этими же категориями — единством противоположностей (противоречивостью), движением и бесконечностью в их триединстве. **Совершенное произведение искусства подобно прекрасному живому человеку, сочетающему в себе пропорциональное тело и бесконечную душу** (см. часть 2, комментарий к трагедии А. Пушкина “Монах и Сальери”).

“И природа, и человек бесконечны; и по бесконечности своей, как равно-мощные, могут быть взаимно частями друг друга, — скажу более, могут быть частями самих себя, причем части равно-мощны между собою и с целым. Человек — в мире; но человек *так* же сложен, как и мир. Мир — в человеке; но и мир *так* же сложен, как и человек... **Человек есть бесконечность...** Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его; Мир есть раскрытие Человека, проекция его. Эта мысль о Человеке как микрокосме бесчисленное множество раз встречается во всевозможных памятниках религии, народной поэзии, в естественнонаучных и философских воззрениях древности. Она же — один из основных мотивов поэзии всех стран и народов и во всяком случае коренная предпосылка лирики”, — пишет П. Флоренский [185, III, 441–442] (о доктрине микрокосма и макрокосма см. гл. 2).

О бесконечности, неисчерпаемости человеческой души сказал еще Гераклит: “Границ души тебе не отыскать, по какому бы пути ты ни пошел: столь глубока ее *мера*” [186, 231].

О *бездне души* размышляет Августин Аврелий: “Великая бездна сам человек, “чьи волосы сочтены” у Тебя, Господи, и не теряются у Тебя, и, однако, волосы его легче счесть, чем его чувства и движения его сердца” (Исповедь, IV, XIV, 22) (много позднее это станет одной из центральных тем романтического искусства). В другом месте он пишет, что “в человеке есть бездны столь глубокие, что они скрыты даже от него самого, в ком, однако, пребывают”.

Бесконечность есть атрибут Бога, а человек сотворен по Его образу и подобию. Следовательно, бесконечность есть также атрибут человеческой души. Бессмертная душа есть искра Божия в смертном теле, и если бесконечность присуща Богу, то она присуща и душе.

Человеческая природа не укладывается в рамки классической логики хотя бы потому, что человеку присуща противоречивость и внутренняя бесконечность, “бездна души”, а обращаясь к бесконечности и противоречивости, мы вынуждены отказаться от фундаментальных законов классической логики — закона непротиворечивости и закона исключенного третьего. Поэтому и поэзия (шире — искусство вообще), отображающая и воплощающая человеческую природу, тоже зачастую отходит от классической логики.

О совпадении противоположностей в человеческой природе пишут, например, Петрарка, Вийон и Державин (ода “Бог”): “Я царь — я раб, я червь — я Бог”. Противоречивость и непостижимость человека (“*непостижимое чудовище!*”) — предмет размышлений Паскаля. **Как только теоцентризм Средневековья уступает место антропоцентризму Возрождения, на первый план в культуре выходит категория противоречия** (см. часть 2: А. Якимович. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII вв.).

О движении как сущности человека говорят Монтень и Паскаль: “Суть человеческого естества — в движении. Полный покой означает смерть” [187, 139].

Монтень пишет о **движении**, об *изменчивости* человека, о *подвижности* души и ее трансформациях. Это ново и необычно. Ведь античность склонялась к мнению о постоянстве и неизменности людей, во всяком случае, хороших, **добродетельных** людей. “Добродетель — это нечто **постоянное**”, — пишет Аристотель в “Никомаховой этике”. Верность, постоянство во все времена считались добродетелями. Уже шла речь о воззрении Платона, в соответствии с которым в изменчивом не может быть знания. Вспомним уже процитированное раньше высказывание Аверинцева: “Если

классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное *раздвоение* внутри личности...” [1, 85–86].

Но, как было показано, *раздвоенность*, противоречивость, единство противоположностей неразрывно связаны с движением, вот Монтень и пишет об этой непрерывной изменчивости, подвижности, противоречивости¹ человеческой души.

Все это очень ново и составляет отличительную особенность иного, по сравнению с античным, мироощущения. Вспомним, что Э. Ауэрбах пишет о персонажах гомеровского эпоса: они лишены развития, неизменны.

Монтень и Шекспир — современники Галилея

Уильяма Шекспира (1564–1616). В 1834 г. в заметках “*Table — talk*” (Застольные разговоры) А. Пушкин сравнивает творческие методы Шекспира и Мольера, отдавая предпочтение первому: “Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен” [163, VII, 178].

Действительно, в пьесах Шекспира воссозданы неповторимые, изменчивые, ***противоречивые*** и многосторонние характеры, люди, каждый из которых проживает на глазах зрителя целую жизнь. Каков, например, Гамлет в начале трагедии? Это молодой человек, проживший начало жизни счастливо и впервые достигнутый несчастьем: неожиданная смерть отца вынуждает его, студента Виттенбергского университета, покинуть Германию и возвратиться на родину, в Да-

Эти же идеи воплощаются в творчестве младшего современника Монтеня, одного из величайших драматургов всех времен, англичанина

¹ Впрочем, еще великий древнеримский поэт Гай Валерий Катулл (84–54 до н. э.) написал об этой противоречивости знаменитое двустишие:

Да! Ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь?

Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь.

Перевод А. И. Пиотровского

(Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. — М., 1986. — С. 130).

нию. А каков он в конце трагедии? Принц вступает в единоборство с королем-убийцей, переживает предательство друзей и отправляет их на смерть, теряет возлюбленную, собственноручно умерщвляет ее отца! Все эти катастрофические события кардинально изменяют его, *“извлекают из него такие формы, каких ничем не предвещала его юность”* (см. Э. Ауэрбах, “Мимесис” [12]). А как непредсказуемо и необратимо эволюционируют в продолжение действия Джульетта, Отелло, Лир! Как разнообразен, многосторонен, динамичен, противоречив и уникален каждый из этих характеров! Как все это далеко от **неподвижных** и **односторонних** персонажей классицистической драматургии (например, мольеровского Скупого или персонажа знаменитой комедии Фонвизина “Недоросль”, наделенного выразительной фамилией Скотинин). Мастера барокко вообще и Шекспир в частности ближе подошли к воссозданию человеческой изменчивости и уникальности, нежели приверженцы классицизма. Шекспир — непревзойденный мастер воссоздания *конкретного человека во всей его уникальной неповторимости*, и именно это делает его впоследствии кумиром романтиков.

Вот что пишет о творческом методе Шекспира один из исследователей его творчества¹: “И. А. Смирнов, определивший Шекспира как “творца душ”, дал наиболее глубокое его определение... Шекспир, в отличие от предшественников... классицизма, рассматривает характер как отражение диалектического развития человеческого духа, тогда как последние принимают характер как нечто самодовлеющее и неизменное. И так как диалектическое развитие человеческого духа определяется соотношением вечно борющихся в нем душевных группировок, то противоречия характеров, по Шекспиру, представляются не чем иным, как последствием смены личностей, результатом своего рода душевной революции... И если принять, что байроновские и мольеровские типы являются крайним выражением взгляда на характер как на нечто совершенно законченное и неподвижное, проявляющее себя одинаково во всех случаях жизни, то придется согласиться со Л. Толстым, что Гамлет действительно не имеет характера. Больше того, всякий человек, переживающий глубокую душевную борьбу, находящийся в процессе развития, движения, не имеет и не может иметь характера в обычном смысле

¹ Ванновский А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина // Пушкинист. Вып. 1. — М., 1989. — С. 381–383.

этого слова... Гамлет — это мост к новому человеку, дух в процессе превращений, в процессе самотворчества...”

Противоречивость шекспировских характеров — следствие их изменчивости, развития, становления; человек тот же — и не тот же! Он **становится** другим, он меняется на глазах зрителя. Ценою противоречивости Шекспир запечатлевает изменчивость, динамику характера и воплощает внутреннюю бесконечность человеческой души.

Как достигаются *многосторонность и противоречивость* шекспировских образов? Одни и те же события и люди изображаются с *разных точек зрения*, даются в восприятии и оценке *различных* персонажей. Это напоминает слова Монтеня: **“противоречащие друг другу фантазии... потому, что постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения.** Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда”.

В статье “Ромео и Джульетта”, трагедия Шекспира” литературовед Н. Берковский приводит конкретные примеры этой многосторонности и противоречивости: “Люди у Шекспира идут своими путями. Новости одного не скоро станут новостями другого, а то и никогда не станут. Страсть Ромео и Джульетты в полном развитии, а Меркуцио все еще твердит о любви Ромео к Розалинде (акт II, сцена 1) после сцены между Ромео и Джульеттой в саду. **У каждого свой день, своя собственная ночь, каждый видит небо по-своему, сколько людей — столько же восприятий**, разновидностей того же ландшафта. Меркуцио говорит другу, что ночь сырая, что ему хочется поскорее домой, в свою удобную постель (акт II, сцена I). Это ночь первого свидания Ромео и Джульетты, для них обоих волшебная. Меркуцио сетует на сырость и высказывается как прозаик возле дома Капулетти, у ограды сада. За оградой — другая ночь, поэзия Ромео, поэзия Джульетты... **Есть один пейзаж, и есть два мнения о нем, два чувства. Как это свойственно манере Шекспира, образ пейзажа обогатывается и колеблется, предложен выбор, нужно выбрать, что глубже и вернее, догматы отсутствуют...**

Мы имеем дело со своеобразным умножением персонажа. Он представлен еще и в своих отражениях, каким его видят другие. Есть Тибальт собственной персоной, есть Тибальт, описанный Меркуцио (акт II, сцена 4), — отличный портрет... Портрет — дополнительный образ и самого портретиста. Когда Меркуцио рисует нам Тибальта, то виден и этот забияка, виртуоз убийств по всем правилам фехтования,

виден и сам Меркуцио с его ненавистью гуманиста к виртуозам этого порядка. Текст Шекспира полон отражений персонажей и их взаимоотражений...¹ События и персонажи становятся проблемой², образ их не сразу и не без споров вырабатывается. ***Жизнь у Шекспира ищет своей свободы, как художник он поиски эти поддерживает***” (курсив мой. — А. П.) [20, 323–324].

Монтень пишет: “Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда”. Нечто подобное происходит и с Шекспиром: он тоже *противоречит себе самому*, но эти противоречия объясняются тем, что он *постигает предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения*.

Персонажи Шекспира — своеобразные, многосторонние личности, каждая из которых единственна в своем роде, уникальна. ***Шекспировские характеры часто парадоксальны***. Джульетта убивает себя из любви к Ромео. Ее поступок прекрасен? Да, потому что он свидетельствует о ее любви, а любовь прекрасна. Но у Джульетты есть родители — синьор Капулетти и его супруга, они любят свою дочь, и по отношению к ним Джульетта поступает жестоко. Итак, поступок Джульетты прекрасен, но и жесток. Его красота не отменяет его жестокости.

Подобным же образом строятся образы Тибальта и Гамлета.

Это умение видеть явление в единстве противоположных аспектов сделает впоследствии Шекспира кумиром Гете, Пушкина³, романтиков.

Взаимодействуя с разными людьми, шекспировские персонажи обнаруживают различные стороны своей натуры. И слезы Джульет-

¹ Еще одна косвенная характеристика Тибальта — скорбь Джульетты, узнавшей о его гибели.

² О том, что такое *проблема*, пишет Гете: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоем образом! Между ними лежит проблема, то, что недоступно взору, — вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое” (Гёте И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. — М., 1957. — С. 393). Пример такого рода *проблематического* образа можно отыскать в “Гамлете”: Офелия говорит о принце — “чекан изящества”, а королева — “он тучен и одышлив”. Итак, каков же принц Гамлет, тучен он или изящен? Каков Тибальт — является ли он *виртуозом убийств по всем правилам фехтования*, или любящим братом, гибель которого вызывает у Джульетты слезы? На эти вопросы предстоит ответить читателю, вернее, ему предстоит воссоздать в своем воображении эти образы, противоречивые в своей многосторонности и вместе с тем целостные. — А. П.

³ “Односторонность есть пагуба мысли”, — напишет *ученик Шекспира* Пушкин в письме Катенину в 1826 г.

ты, и брань Меркуцио одинаково важны для характеристики Тибальта. Свидетельство королевы — “тучен и одышлив” и свидетельство Офелии — “чекан изящества” одинаково важны для характеристики Гамлета.

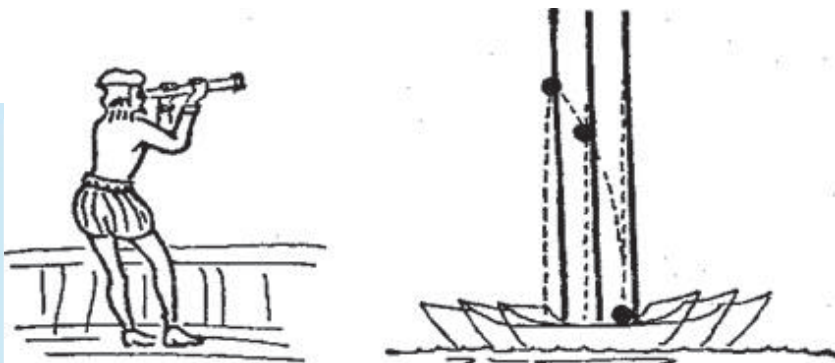
“Сущность человека — движение”, — напишет уже после смерти Шекспира Паскаль, один из величайших мыслителей XVII века. Но *движение связано с противоречием.*

Движение есть нечто такое, что для разных наблюдателей выглядит по-разному, тем не менее движение познаваемо и поддается научному описанию, — это доказали Галилей и Ньютон, создатели классической механики.

Сущность человека — движение. Его внутренний мир подвижен, изменчив и для разных наблюдателей выглядит по-разному. Тем не менее человеческая натура есть нечто единое и определенное, доступное познанию. Это похоже на сходящийся ряд: слагаемых — бесконечно много, а сумма все-таки существует и может быть вычислена! Так и человек может проявлять себя в общении с разными людьми **бесконечно многообразно**, и тем не менее представлять собою **некую определенность**.

Итак, Шекспир показывает, что люди различны и изменчивы, и каждый воспринимает мир по-своему (у каждого своя картина мира и своя правда). Уникальная натура каждого человека представляет собой некую **цельность** и определенность, и вместе с тем может проявлять себя **многообразно**. Нет ли соответствия между творческим методом Шекспира и эпохальными результатами, полученными его ровесником Галилео Галилеем (оба родились в 1564 г.)?

Галилей является одним из создателей классической механики — науки о **движении** материальных тел в пространстве. В трактате “Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки” Галилей обосновывает представление о том, что **характер видимого движения тела зависит от движения наблюдателя**. Классический пример таков: есть два наблюдателя, один из которых стоит на берегу реки, а другой — на палубе корабля, плывущего по реке с некоторой постоянной скоростью. С мачты корабля падает пушечное ядро. Второй наблюдатель, стоящий на палубе, видит, что ядро падает вертикально вниз, его траектория — **прямая**. Первый наблюдатель, стоящий на берегу, видит, что ядро летит *по параболе*.



Падение пушечного ядра с различных точек зрения¹

Однако одно и то же ядро не может одновременно лететь и по параболе, и по прямой! Спрашивается: как же *на самом деле* оно летит? Ответ таков: нельзя говорить о движении безотносительно к системе отсчета. Для второго наблюдателя (в системе отсчета, связанной с кораблем) ядро падает вертикально вниз. Для первого наблюдателя (в системе отсчета, связанной с берегом) оно летит по параболе. (В глазах Офелии Гамлет — “чекан изящества”, королева говорит о нем — “тучен и одышлив”).

Итак, мы видим, как два выдающихся мыслителя — физик и поэт — приходят, каждый в своей области, к *аналогичным* результатам. И тот, и другой исследуют *движение* — феномен, который со времен Платона считался непостижимым! Только Галилей рассматривает перемещение тел в пространстве, а Шекспир — человеческую натуру, сущность которой — движение. Оба приходят к противоречию, потому что природа движения противоречива.

Еще во времена античности был сформулирован один из *вечных вопросов* философии: **“Единственна ли истина?”** “Да”, — утверждают Сократ, Платон и вслед за ними христианские мыслители, потому что мера всех вещей — единственный Бог. Однако еще старший современник Сократа Протагор (ок. 480–410 до н. э.), которого считают главным представителем *софистики*, объясняет: “Каждое дело допускает два диаметрально противоположных толкования”. Самое знаме-

¹ Рисунок воспроизводится по книге: *Купер Л.* Физика для всех. Введение в сущность и структуру физики. Классическая физика. — М., 1973. — Т. 1. — С. 31.

нитое высказывание Протагора таково: “*Человек — мера всех вещей*, существующих, что они существуют, а несуществующих, что они не существуют” [152, I, 543]. Платон поясняет точку зрения Протагора: “Следовательно, какими мне представляются вещи, такими они и будут **для меня**, а какими тебе, такими они будут **для тебя**” (Кратил 386a) [152, I, 418].

Например, два человека стоят на ветру и спорят: один говорит, что ветер холодный, другой — что теплый. С точки зрения Протагора оба правы: *для одного* он холодный, *для другого* — теплый. Таким образом, сколько людей, столько и истин. Отсюда следует, что истин много — у каждого человека своя.

Такая утилитарно-эгоистическая точка зрения известна под названием **нравственного релятивизма**. *Истинно* то, что кажется истинным индивиду; *хорошо* то, что служит его выгоде. Добро и зло относительны. При определении того, что хорошо, а что плохо, надо исходить из своей пользы и выгоды. Так Протагор обосновывал деятельность софистов, которые стремились не к истине, а к победе над своими противниками в споре или тяжбе. Природу нельзя обмануть, а человека можно. Софистика в крайнем ее проявлении и служит этому [198, 209].

Другой знаменитый софист — Горгий распространил эту релятивистскую установку Протагора на область морали. Если все истины относительны, то невозможны и абсолютные, от века данные, нормы нравственности. Поэтому любые представления о добре и зле созданы людьми, а следовательно, искусственны и могут быть подвергнуты сомнению и пересмотру.

Против этой доктрины софистов выступает Сократ; **он провозглашает существование общезначимого знания и, следовательно, общезначимой нормы для человеческих поступков**. Не человек как индивид, но человек как род — мера вещей. Благо не то, что вот этому человеку в данное мгновение кажется благом, а то, что при всяких обстоятельствах и каждым человеком может быть признано благом [48, 87–88]. Его ученик Платон, предвосхищая христианский монотеизм, утверждает: “*Мера всех вещей — Бог*” (Законы, 716D).

Итак, истина или единственна, или множественна; обе концепции были востребованы позднейшей европейской культурой; христианский монотеоцентризм избрал первую, постмодерн — вторую (см. далее гл. 12). Возрождение и эпоха барокко — этап на пути от первой

концепции ко второй. “И сколько истин? Потерял им счет”, — пишет Вийон в “Балладе поэтического состязания в Блуа” (см. часть 2).

Своеобразную попытку синтезировать оба воззрения совершает современник Ньютона, великий философ и выдающийся математик Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716): “Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира” [43, 195]. Итак, несмотря на то, что у каждого наблюдателя **своя картина событий**, объективное научное описание происходящего **все же возможно**.

Много позже, уже в XIX в., великий философ Гегель заметит, что **истинное есть целое**. То, что кажется **различными истинами об одном и том же**, может оказаться просто знанием о различных частях единого целого: целое есть истина частей. Эту ситуацию можно проиллюстрировать старинной притчей о трех слепых, изучавших слона. Один из них ощупал хобот и сказал, что слон похож на змею; другой обхватил ногу слона и нашел, что слон похож на дерево; а третий взял в руку слоновье ухо и заключил, что слон похож на лист лопуха. Все они правы — и каждый владеет только частью истины (см. часть 2: Э. Фромм. Искусство любить).

Истинное есть целое, но **целое** может быть бесконечно большим. Таким образом истина оказывается связанной с бесконечностью. Христианские мыслители формулируют это так: Бог есть истина, а атрибут Бога — бесконечность.

Нечто подобное видим в рассуждениях Галилея: *тело падает по прямой* и *тело падает по параболе* — это различные стороны истины. Можно подумать, что истин много, у каждого наблюдателя своя. Нет, если бы это было так, физика как наука была бы невозможна. Однако Галилей и Ньютон показали, что наука о движении — классическая механика — **возможна**. Как они показали это? Они создали эту науку.

У нас есть множество **различных** картин происходящего, но объективное описание все-таки возможно! Движение **выглядит поразному для разных наблюдателей**, однако все же доступно **объективному описанию**.

После средневекового христианского монотеоцентризма с его концепцией единственности истины (ведь Бог есть истина, и Он один) Возрождение начинает склоняться к противоположной точке

зрения: изречение Протагора получает новую жизнь. В гл. 4 процитирован фрагмент произведения Пико делла Мирандолы, в котором он пишет, во-первых, о **центральности человека в мире** (антропоцентризм) и, во-вторых, о том, что **человек свободен стать таким, каким хочет быть**.

Это вновь осознанное чувство свободы было чем-то совершенно новым, ведь *в средневековом обществе личная свобода отсутствовала*. Каждый человек был обречен соответствовать своей роли, предписанной социальным порядком (общество было разделено на иерархически соподчиненные сословия — дворянство, духовенство, трудящиеся). У человека не было никакой возможности перемещаться по социальной лестнице, более того, человек едва мог переместиться из одного города в другой, из одной страны в другую. За немногими исключениями он должен был оставаться там, где родился. Зачастую он не мог даже одеваться так, как ему нравилось, или питаться так, как ему хотелось. Итак, с современной точки зрения, человек был несвободен, связан, однако при этом он не был одинок и изолирован. Занимая определенное, постоянное, отведенное специально для него место в социальном мире, человек был прикреплен к какой-то структурированной общности; с самого начала его жизнь была наполнена смыслом, что исключало возникновение всяких сомнений. Личность, по сути, отождествлялась с ролью человека в обществе; это был крестьянин, ремесленник, рыцарь, но не *индивидуум*, который вправе поступать сообразно *своему выбору*. Социальный строй рассматривался как естественный порядок, и, являясь определенной частью этого порядка, человек был уверен в своей безопасности и в своей принадлежности к целому. Средневековое общество, с одной стороны, было структурировано и давало человеку ощущение уверенности, а с другой — держало его в рамках или, скорее, в оковах. "...человек познавал себя только по расовым особенностям или по признакам, различающим народ, партию, корпорацию, семью, другими словами, **понятие личности связывалось всегда с какой-нибудь общей формой**" [33, 157].

"...новоевропейский индивид — личность постольку, поскольку он выступает как имманентно-независимый и способный накладывать отпечаток на всеобщее... *Средневековый индивид*, напротив, личность постольку, поскольку он наиболее полно соотносен со всеобщим и выражает его" [15, 54].

В период позднего Средневековья общественная структура и структура личности стали меняться. Единство и централизованный

порядок средневекового общества ослабевали. Росло значение капитала, индивидуальной экономической инициативы и конкуренции; возникли предпосылки для образования нового денежного класса. Все сословия общества подверглись внедрению **индивидуализма**, оказавшего влияние не только на экономику, но и на все сферы человеческой деятельности: на вкусы и моду, на искусство и философские учения, даже на теологическое мышление. “Понятие личности” более не связывается с “общей формой”; процесс индивидуализации кладет конец столь характерной для Средневековья анонимности. **Воссозданная Шекспиром человеческая уникальность и неповторимость прямо связана с этим индивидуализмом; люди свободны и каждый живет и развивается по-своему, следовательно, люди различны, у каждого свой мир и своя правда.**

Вновь завоеванная Ренессансом человеческая свобода могла проявляться двояко.

Во-первых, имея в виду эту свободу, говорят о ренессансном **титанизме**, о богато одаренных, цельных, **волевых** артистических натурах, о стихийном, могучем и прекрасном человеческом самоутверждении, о цветении творческих сил и блистательных, непревзойденных шедеврах. Если Средневековье видело **смысл жизни** в спасении души, то Возрождение — **в свободном творчестве**. Один человек совершает за свою жизнь столько, что его наследие кажется результатом деятельности многих (например, наследие итальянского скульптора, живописца, архитектора и поэта Микеланджело Буонарроти — несколько сотен скульптур; за четыре года, работая один(!), он расписывает плафон Сикстинской капеллы площадью около 600 кв. м).

Итальянское Возрождение создает идеал разносторонней одаренности, *uomo universale*, “универсального человека”, созвучный идеям Бальдассаре Кастильоне и Пико делла Мирандола и напоминающий об античной доктрине микрокосма и макрокосма, о подобии человека и Вселенной. Одним из самых ярких воплощений этого идеала был Леонардо да Винчи.

Во-вторых, несправедливо было бы умолчать и об оборотной стороне этого титанизма. Человек, ощутивший себя, по выражению Протагора, “мерой всех вещей” и твердо уверовавший в свою, единственную и особенную, истину, человек, утративший высший смысл жизни и, по выражению Бердяева, превративший мораль из “послушания срединно-общему закону” в “**творческую** задачу индивидуальности”, этот ренессансный человек в своем стихийном индивидуализме

оказался способен на величайшие преступления; всякого рода разгул страстей, своеволия и распущенности достигает в ренессансной Италии невероятных размеров.

“Пороки и преступления были во все эпохи человеческой истории, были они и в средние века. Но там люди грешили против своей совести и после совершения греха каялись в нем. В эпоху Ренессанса наступили другие времена. Люди совершали самые дикие преступления и ни в какой мере в них не каялись, и поступали они так потому, что последним критерием для человеческого поведения считалась тогда сама же изолированно чувствующая себя личность”, — так А. Лосев характеризует эпоху Ренессанса.

Итак, свобода есть проблема, которую каждый человек вынужден решать применительно к собственной неповторимой индивидуальности и собственным конкретным обстоятельствам: одинаково губительны и недостаток свободы, и избыток ее.

Реформация

Оба противоположных аспекта свободы должны быть учтены при изучении такого основополагающего явления европейской культуры и истории, как Реформация.

Реформацией принято называть широкое антикатолическое движение за обновление христианства в Европе XVI в., основателями и вождями которого были Мартин Лютер (1483–1546) и Жан Кальвин (1509–1564). Если Возрождение основывалось на обращении к античности, то в основании протестантизма лежит идея восстановления раннехристианской (до Вселенских соборов) церкви и признание исключительного значения Священного писания — Библии, но не Священного предания (труды отцов церкви, постановления Вселенских соборов, папские буллы (декреты) и энциклики (послания)).

Начало движению было положено в Германии в 1517 г., когда М. Лютер обнародовал свои “95 тезисов против индульгенций”. Индульгенция — это папская грамота, свидетельствующая об отпущении грехов. В рамках католицизма было разработано учение о запасе добрых дел, который накопился у церкви за счет деятельности Иисуса Христа, Богородицы и святых. Церковь как мистическое Тело Иисуса Христа, его наместник на Земле распоряжается этим запасом по своему усмотрению и распределяет его среди тех, кто в нем нуждается. Практика продажи индульгенций была очень доходным промыслом

(индальгенция стоила тем дороже, чем более тяжким был грех), но подрывала авторитет церкви, поскольку человек богатый и преступный мог оказаться более прав перед Богом, чем человек праведный, но бедный.

Практика продажи индальгенций стала одним из симптомов глубокого духовного кризиса католицизма. *Проповедуя бедность, послушание и смирение, католическая церковь накопила огромные богатства и достигла почти абсолютной власти.* Но если, как известно, любая власть развращает, то абсолютная власть развращает абсолютно. Образ жизни католического духовенства, особенно самых высокопоставленных его представителей был очень далек от евангельского этического идеала. Тезисы Лютера доказывали, что сама по себе покупка индальгенции не может примирить грешника с Богом, для этого требуется искреннее раскаяние (вспомните призыв Христа: “покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное”). Но тезисы были только началом; фактически Лютер потребовал возврата к нравственным принципам первоначального христианства с присущей ему простотой, искренностью, преданностью вере и отверг компрометирующую себя церковную иерархию во главе с “бесовским князем” папой. Рим он называл “вавилонской блудницей”. Ненависть к католической церкви стала одним из начал, *объединивших* раздробленную на множество крохотных феодальных государств Германию.

В отличие от гуманистов, Лютер исходит из совершенной греховности и испорченности человеческой природы, в силу которых человек не в состоянии усилием собственной воли или добрыми делами добиться оправдания перед Богом: этого он может достичь лишь благодаря милости Божией и *вере в искупительную жертву Христа.* **Центральная идея протестантизма — личная, непосредственная связь каждого верующего с Богом. То есть отвергается посредническая функция, на которую претендовала католическая церковь; вся церковная иерархия оказывается ненужной, излишней. Каждый человек в акте веры оказывается в непосредственном, основанном на личной ответственности отношении к Богу.**

Таким образом, протестантизм устраняет различие священников и мирян: каждый верующий имеет право на общение с Богом, право проповедовать и совершать богослужение — принцип всеобщего священства. Священник в протестантизме лишен права исповедовать и отпускать грехи, он нанимается общиной верующих и подотчетен ей.

Кроме того, Лютер провозгласил Библию последней инстанцией в делах веры. До Реформации Священное Писание издавалось исключительно на латыни и было фактически недоступно основной массе верующих. Посредником между людьми и Откровением Бога, изложенным в Библии, выступала церковь, которая трактовала Библию в соответствии со Священным преданием. В результате последней инстанцией для католика становилось решение папы. Отвергая Священное предание и власть папы, **протестантизм провозгласил Библию единственным источником вероучения.** Лютер впервые перевел Библию на немецкий язык (и тем самым сделал ее доступной людям, не владеющим латынью) и провозгласил ее изучение и толкование первейшей обязанностью каждого верующего. Лютеровская Библия имела громадное значение для становления немецкой литературы. Она становится основой единого немецкого языка и создает прецедент перевода священного текста на современный эпохе литературный язык; вскоре последовали переводы Библии на английский, французский и другие европейские языки. Было упразднено монашество, упрощено богослужение (оно было сведено к проповеди), отменено почитание икон.

Один из центральных пунктов учения Лютера — тезис об “оправдании верой”. Он направлен против католической доктрины добрых дел, согласно которой человек спасается не только верой, но и добрыми делами, т. е. своими заслугами перед Богом. Доктрина добрых дел на практике нередко оборачивалась формализмом, сводилась к своеобразной “арифметике” заслуг. Она настраивала на то, чтобы беспокоиться лишь о положительном балансе: количество добрых дел должно превышать количество проступков и грехов. Судит об этом балансе священнослужитель, он же имеет власть отпускать грехи. Таким образом, роль рядового верующего оказывалась принижена, и это создавало почву для легкомыслия и распущенности. **Лютер пришел к выводу о необходимости возложить всю полноту ответственности на самого человека.** Именно в этом главный смысл его учения об оправдании верой. Никто из людей, в силу ограниченности и слабости человеческой природы, не может определить меру собственных заслуг и провинностей. Сами по себе поступки не есть мера праведности или греховности человека. Такой мерой может быть только вера. О прочности собственной веры каждый может судить вполне определенно.

Таким образом, человек не может спастись собственными добродетелями, своими заслугами; он не должен даже размышлять, угодны ли Господу его труды. Спасение *заслужить* нельзя; оно *даруется* по неизреченной милости Божией (вспомните притчу о работниках в винограднике (Евангелие от Матфея)). Однако человек может быть уверен в своем спасении, если у него есть вера. Только Бог наделяет человека верой, и если человек однажды понял, что у него есть непреложная субъективная вера, он может быть уверен в своем спасении. Вера не есть личная заслуга, а свидетельство избранности ко спасению; по-настоящему веруют лишь те, кого Бог избрал для спасения (ведь протестантизм учит о предопределении: одни люди изначально, еще до рождения, предназначены к спасению, другие — к гибели).

Итак, человек спасается только верой, а не внешним исполнением религиозных заповедей. В самой по себе формулировке этого принципа нет ничего нового, она присутствует уже в Новом Завете и посланиях апостола Павла. *Коренное отличие протестантизма от средневекового католицизма состоит в понимании того, как реализуется подлинная вера* (ведь “вера без дел мертва”). **Подлинная протестантская вера реализует себя не в специфических религиозных усилиях (например, молитвы и посты), а в земном служении людям через добросовестное исполнение своих профессиональных обязанностей.** Об этом недвусмысленно говорит сам Лютер: “Если ты спросишь последнюю служанку, зачем она убирает дом, моет клозет, доит коров, то она может ответить: я знаю, что моя работа угодна Богу, о чем мне известно из его слов и наказа” [172, 122].

Замечательный культуролог Макс Вебер (1864–1920) в своем знаменитом труде “Протестантская этика и дух капитализма”¹ указывает на то, что фактически честный упорный труд в протестантизме обретает характер религиозного подвига, становится своеобразной “мирской аскезой”. Исполнение человеком профессионального долга в пределах его мирской деятельности становится наивысшей задачей религиозно-нравственной жизни. Таким образом, все сферы профессиональной деятельности человека получают религиозный смысл и рассматриваются как многообразные формы служения Богу. При этом значение имеет не сам по себе труд, но вера.

Однако, как уже было сказано, и вера не есть личная заслуга, а свидетельство избранности ко спасению. Это значит, что протестантизм с

¹ Вебер М. Избранные произведения. — М., 1990.

самого начала отверг всякого рода самообман, связанный с имитацией подлинной веры и последующим самоуспокоением. Верой, добрыми делами и упорным честным трудом протестант должен не “заслуживать”, а непрерывно подтверждать свою изначальную спасенность. Если это ему удастся, то он обретает уверенность в спасении. Такая уверенность придает ему силы, но изначально лишена самодовольства, которое может быть порождено заслугой: спасение заслужить невозможно, оно дается лишь по неизреченной милости Божией. Этот психологический момент очень тонко подмечен Лютером: “Что касается меня, то признаюсь: если бы это и было возможно, я не хотел бы обладать свободной волей или иметь в своей власти нечто, при помощи чего я мог бы стремиться к спасению... Ведь если бы я даже и жил вечно, и трудился, моя совесть никогда не могла бы быть спокойна, что я сделал столько, сколько надо, чтобы было достаточно. После завершения каждого дела оставалась бы червоточина: нравится оно Богу, или же сверх этого Ему требуется что-то еще” [134, 539].

Но если спасение не зависит от человека, то как же быть с тем, что человек есть личность, обладающая свободой воли? Здесь мы подошли к самой парадоксальной черте протестантизма. *С одной стороны, Лютер, и вслед за ним Кальвин, отрицают свободу человека применительно к вопросам спасения и нравственного самоопределения.* В своем памфлете “*De servo arbitrio*” (“О рабстве воли”), направленном против воззрений Эразма Роттердамского, утверждавшего (как все гуманисты вообще) существование свободы воли, Лютер пишет: “...человеческая воля подобна скотине между двумя всадниками. Сядет на нее Бог, она хочет и идет, как хочет Бог... Сядет на нее сатана, она хочет и идет, как хочет сатана. Не в ее силах выбрать, к какому всаднику бежать или какого искать, но они сами состязаются, кто возьмет ее и удержит”.

Учение Кальвина также проникнуто убеждением в человеческом ничтожестве и бессилии; концепция, проходящая красной нитью через всю его теорию — самоуничтожение и подавление человеческой гордыни. Кальвин в работе “Наставление в христианской вере” утверждает, что человек, дабы иметь возможность полагаться на всемогущество и милость Божью, должен унизиться: “...ничто так не побуждает нас возложить на Господа все наше доверие и упование, как неверие в себя и тревога, вытекающая из сознания нашего ничтожества”. Человек не волен считать себя хозяином своей судьбы: “Мы не себе принадлежим; потому ни разум наш, ни воля наша не должны преобладать в

наших рассуждениях и поступках. Мы не себе принадлежим; потому цель наша не в том, чтобы искать пригодное для нашей плоти. Мы не себе принадлежим; потому забудем, насколько возможно, о себе и обо всех делах своих. Но мы принадлежим Господу, и потому должны жить и умереть по воле Господней. Ибо страшной чумы судьба людей, повинующихся собственной воле, и единая пристань спасения — ничего не знать собственным разумом и не повиноваться собственному желанию, но положиться на водительство Господа, шествующего впереди нас... Ибо давно уже и верно замечено, что в душе человеческой сокрыты сонмы пороков. И нет от них иного избавления, как отречься от самого себя и отбросить все заботы о себе, направив все помыслы к достижению того, чего требует от тебя Господь...” [190, 106–107].

С другой стороны, у человека нет свободной воли только по отношению к Богу. Что же касается практических земных дел, то здесь все отдано во власть человека. Лютер заявляет: “...человеку дана **“свободная воля”** не по отношению к высшим, но лишь по отношению к существам ниже его...” Кальвин пишет: “Человек удостоен исключительной чести — такой, которую невозможно переоценить. Как представитель Бога смертный человек исполняет власть над миром, как если бы она принадлежала ему по праву...” Протестант чувствует себя воином армии господних избранников, но это **избранничество без гордыни**, ибо у верующего нет собственной, независимой от Бога свободной воли.

Итак, воля человека должна быть полностью подчинена воле Божией. Но как возможно узнать волю Бога? Только через чтение Библии. Изучение Библии Лютер объявил важнейшей обязанностью каждого верующего. *Поскольку человек истолковывает Библию с помощью собственного разума, то тезис об абсолютном авторитете Библии оказывается оправданием разума.*

Таким образом, **в протестантизме истина веры оказывается неотделимой от работы разума, а дело веры** (честный труд как “мирская аскеза”) **становится практическим делом разума.** Тем самым протестантизм дал мощный импульс к рационализации всех видов деятельности и созданию науки Нового времени. “...протестантская вера в непосредственную, личную встречу с Богом создает более независимые человеческие личности, чем католическая вера с ее ролью церковного посредничества между Богом и человеком” [180, 208–209].

Освещающая рациональную предприимчивость свободного индивида, **протестантизм стал духовной основой новой цивилизации,**

построенной на принципах индивидуальной свободы, рыночных отношений, правового государства и рационально-технического преобразования природы [113, 195–202].

Итак, Реформация, обращенная к человеческой неповторимости и доброй воле, возлагающая на самого человека ответственность за его судьбу, оказывается еще одним воплощением ренессансного антропоцентризма: “...**протестантизм — это вершина идеи индивидуализма в рамках христианской религии...**” — пишет протестантский теолог Р. Нибур [87, 135].

Классицизм и барокко

XVII век — время одновременного существования в европейской культуре двух больших стилей — барокко и классицизма. Мировоззренческие основания их во многом противоположны. Новое восприятие мира и человека могло получать в XVII в. двойную направленность в зависимости от того, как оно использовалось. В сложном, противоречивом, многоплановом мире природы и человеческой психики могла быть подчеркнута его хаотическая, иррациональная, динамическая и эмоциональная сторона, его иллюзорность (“Жизнь есть сон” — название одной из лучших пьес великого испанского драматурга Кальдерона). Вспомним латинскую надпись при входе в шекспировский театр “Глобус” — *Totus mundus agit histrionem* (Весь мир играет комедию). ***Такой путь вел к стилю барокко, преемственно связанному с христианским Средневековьем.***

Различие между барочной и ренессансной концепцией человека обнаружится ясно, если сравнить высказывание Пико делла Мирандолы (см. гл. 4) с четверостишием французского поэта XVII в. Жана Оврэ [44, 154]:

Так кто ж он, человек, столь чтимый иногда?

Ничто! Сравненья все, увы, не к нашей чести.

А если нечто он, так суть его тогда

Дым, сон, поток, цветок... тень. — И ничто все вместе.

Перевод М. Кудинова

Акцент мог быть поставлен и на ясных, отчетливых представлениях, прозревающих истину и порядок в этом хаосе, на мысли, борющейся с его конфликтами, на разуме, преодолевающем страсти. ***Этот путь вел к классицизму, философским фундаментом которого***

был рационализм (картезианство), а эстетическим идеалом — логически стройная и пластически конкретная античность.

Название стиля происходит от лат. *classicus* — образцовый (образцом для классицистов была античность). Вспомним о том, что основной формой общественной организации античного мира был город-государство — полис, находившийся в постоянной борьбе с соседями и природой. Победа в этой борьбе была условием его выживания. Полис являлся высшей и главной ценностью гражданина, готового принести себя и свои интересы в жертву родине. Готовность к такой жертве — источник **героической нормы**, одной из важнейших черт античного мира. “...в культуре последующих веков античное начало всегда ассоциировалось с понятием гражданской нормы, ответственности перед ней, с принесением себя ей в жертву. Отсюда вся эстетика классицизма, ориентация европейских империй на империю Рима как норму и идеал (Петр I в России, Фридрих II в Пруссии, Наполеон во Франции)...” [102, 16].

Кроме того, **эстетика классицизма нормативна**. Она содержит сумму обязательных строгих правил, которым должно удовлетворять художественное произведение: равновесие красоты и истины, логическая ясность замысла, стройность и законченность композиции, четкое разграничение жанров (например, в литературе: высокие жанры — трагедия, ода, эпопея; низкие — комедия, басня, сатира). Эта теория устойчивых и неподвижных в своей определенности жанров, восходящая еще к античным поэтикам Аристотеля и Горация, находила своего рода опору, обоснование и в современном иерархически-сословном общественном строе: разделение жанров в литературе, музыке и живописи на высокие и низкие отражало сословное деление феодального общества и, в конечном итоге, разделение античного и средневекового универсума на Небо и Землю, Рай и Ад. Классицизм более непосредственно связан с античностью, нежели барокко. Он является, так сказать, более прямым наследником Возрождения, чем барокко. Французский поэт Н. Буало (1636–1711) изложил эстетические принципы классицизма в стихотворном трактате “Поэтическое искусство” (1674). Буало заимствует некоторые идеи у великого древнеримского поэта Горация, создавшего в конце жизни своеобразное поэтическое завещание “Наука поэзии”. Он пишет:

Я вам перескажу Горация советы,
Полученные мной в мои молодые лета.

В отличие от искусства Возрождения, приверженного античным идеалам однозначной **ясности** и пластического совершенства (ведь эпоха потому и называется Возрождением, что была ориентирована на возрождение античности), *искусство барокко, преимущественно связанное с христианским Средневековьем, стремится воплотить идеи бесконечности, движения и единства противоположностей.*

Выдающийся немецкий искусствовед и историк искусства Генрих Вельфлин в своей работе “Ренессанс и Барокко” (1888) характеризует эпоху барокко в сравнении с Ренессансом (наследующим античность) таким образом: “Существует красота вполне ясной, целиком воспринимаемой формы, и наряду с нею красота, которая основывается как раз на неполном восприятии, на таинственности, которая никогда целиком не раскрывает лица, на загадочности, которая ежеминутно приобретает иной вид”. Барокко имеет пристрастие к “формам, которые содержат элемент *непостижимого*” (вспомните характеризующие христианское вероучение слова Августина Аврелия: “...к непостижимому потянутся не как намеревающиеся постигнуть, но как собирающиеся приобщиться”. — А. П.), стремится к “ясности неясного”. Оно открывает “новую область чувства”, когда “душа стремится раствориться в высотах неумеренного и *бесконечного*” (курсив мой. — А. П.) [135, 7].

Сравните это с другими высказываниями Вельфлина: “Леонардо говорит, что он охотно готов жертвовать даже признанной красотой, как только она хотя бы в малейшей степени делается помехой *ясности*, — эти слова раскрывают нам самую душу классического искусства”; “...“неясность” барокко всегда предполагает классическую ясность, являвшуюся определенным этапом развития” (“классическая ясность” присуща искусству античности и Ренессанса. — А. П.).

Ясность классицистического искусства родственна ясности механического естествознания. “Из содержания и исторической задачи работ Галилея вытекает популярность изложения. От зашифрованной ремесленной рецептуры, астрологии, алхимии, средневековой магии, от скрытых свойств средневекового перипатетизма веяло тайной. Соответственно и язык алхимии, астрологии и всей ортодоксальной средневековой литературы был таинственным. Напротив, механическое естествознание провозгласило познаваемость природы, отрицало таинственные силы и истолковывало явления

при помощи ясных механических аналогий, взятых из практики, из техники, из земного мира блоков, мельничных колес и мануфактурных станков — мира, доступного непосвященным, простым людям.

Ясность была требованием механического естествознания (курсив мой. — А. П.) [109, 42].

А что такое ***ясность***? Это непротиворечивость, наглядность, пластическая конкретность. Например, геометрия Евклида *ясна*, потому что непротиворечива и воплощает законы классической Аристотелевой двузначной логики.

Искусство барокко очень отличается от классицистического: “Барокко избегает... максимальной отчетливости. Он не хочет высказываться до конца в тех случаях, когда частность может быть угадана. Больше того: красота вообще не связывается теперь с предельной ясностью, но переносится на формы, заключающие в себе известный элемент непостижимости и всегда как бы ускользающие от зрителя. *Интерес к отчеканенной форме сменяется интересом к неограниченной, исполненной движения видимости...*”

Изображение движения при помощи затемнения формы (пример катящегося колеса) стало доступно для искусства лишь в тот момент, когда глаз научился находить прелесть в ***неполной ясности***” (курсив мой. — А. П.) [38, 337, 338, 341, 342].

Монтень воплотил дух постренессансного времени. Он возвестил наступление глубокого перелома в духовном климате Европы. В общем и целом барокко — это стиль мышления и поведения людей “растерявшейся эпохи”, разуверившейся во всем унаследованном и вместе с тем еще не нашедшей почвы для нового символа веры. Это был дух, буквально потрясенный открывшейся ему изменчивостью всего и во всем — реалий окружающего мира и способа их рассматривать и познавать, изменчивостью истин, за исключением одной — истины сомнения, присущей собственному уму. Наиболее верный путь к познанию себе подобного — познать самого себя. Сосредоточенность мысли на движении, на процессе означала, что важнее всего не само по себе бытие, а его бесконечные превращения, многоликость его ипостасей. Это умонастроение хорошо выразил английский поэт Джон Донн (1573–1631), заметивший: “Дела обстоят тем лучше, чем чаще они меняются”. В этом ключевая идея барокко. И насколько же далеко она отстоит от привязанности ренессансного гуманизма к образцам прошлого! Нет холодного расчета, классической ясности форм, их очертания расплылись, стали размытыми, раздробились,

переплелись. Во всем — динамизм, стремление к пределу, чрезмерности, зачастую к гротеску [14].

Мыслители этой эпохи — и классицисты, и представители барокко — пристально исследуют неустрашимую раздвоенность и противоречивость человеческой природы; конфликт разума (долга) и страсти (чувства) — центральная тема драматургии XVII в. К ней обращаются и классицисты (Корнель, Расин), и Шекспир, величайший драматург барокко. Однако если эстетика классицизма строго разделяет высокие и низкие жанры, в частности, не допускает смешения серьезного (трагического) и смешного (комического), то эстетика барокко основана на **совпадении противоположностей**, на умении сводить несхожее (для обозначения этого искусства существует даже специальный итальянский термин — **кончетто**) и сопрягать далекое (часто в ущерб ясности!). Итальянец Эмануэле Тезауро (1591–1675), поэт и теоретик литературы, автор трактата “Подзорная труба Аристотеля” (1655) (столь же важного для литературы барокко, как “Поэтическое искусство” Буало — для французского классицизма) пишет¹: “Ты скажешь, если остроумное противоположается серьезному, и одно вызывает веселость, а другое — меланхолию, как может остроумие быть серьезным и серьезность насмешливой? На это я отвечаю, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме и по содержанию”. Тезауро писал тогда, когда творческая деятельность Шекспира и Сервантеса была закончена. Он оправдал то, что уже существовало, но первый заметил эти явления как теоретик.

Вот как, например, сближаются смешное (комическое) и печальное (трагическое) в шекспировском “Гамлете” (см. часть 2). Четвертый акт трагедии завершается монологом королевы, сообщающей о смерти Офелии: это высокая, трагическая поэзия и во всей сцене нет ничего смешного. Следующий, пятый, акт начинается сценой на кладбище. Могильщики обсуждают то же самое событие — смерть Офелии, и на этот раз оно становится поводом для создания наиболее смешной сцены во всей пьесе. Итак, в точном соответствии с заключением Тезауро — **не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло**

¹ Голенищев-Кутузов И. Буало барокко // Романские литературы: Сборник. — М., 1976. — С. 331.

превратиться в шутку — мы видим единство противоположностей, воплощенное в искусстве Шекспира¹.

Итак, эстетические принципы классицизма и барокко противоположны. Поэтому не удивительно, что наиболее выдающийся литератор французского классицизма Вольтер (1694–1778) отзывался о Шекспире критически и сравнивал его пьесы с навозными кучами, в которых встречаются жемчужные зерна [92]).

В европейской культуре можно проследить две линии преемственности, наследования. В основании первой из них находится античная *рационалистическая* культура; ей наследуют Возрождение (которое потому так и называется, что декларируется попытка *возрождения* античности) и Просвещение, исповедующие идеалы ясности, непротиворечивости, разумности и строгой (формальной, двузначной, Аристотелевой) логики. В основании второй — средневековая христианская культура, основанная на вере, мистическая, иррационалистическая, воплощающая подвижное единство противоположностей и бесконечность; ей наследуют барокко и романтизм.

В гл. 1 было сказано о функциональной асимметрии человеческого мозга, о том, что в левом полушарии локализовано логическое, а в правом — образное мышление. Историки культуры говорят о “правополушарных” (барокко и романтизм) и “левополушарных” (Возрождение и классицизм) стилях, иногда поочередно сменяющих друг друга, иногда существующих одновременно.

Классицизм и барокко *дополнительны* в том смысле, какой вкладывает в этот термин Нильс Бор (см. гл. 11). Соотношение между ними отдаленно подобно соотношению между страстью и разумом, наукой и искусством, доказанным и принятым на веру, правым и левым полушариями мозга, законом исключенного третьего и принципом совпадения противоположностей, античной языческой (*рационалистической*) и средневековой христианской (*мистической*) культурами.

В центре внимания искусства Нового времени находится внутренний мир человека. Главная его черта — изменчивость, подвижность,

¹ Вспомните приведенные в гл. 5 слова Пушкина о *многосторонних, часто парадоксальных*, шекспировских характерах, сильно отличающихся от односторонних персонажей драматургов-классицистов: “Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен” [163, VII, 178].

нестабильность. Наиболее совершенно воплощать изменчивые и противоречивые душевные состояния позволяет именно драматургия (в частности, музыкальная драма — опера, первый расцвет которой тоже приходится на XVII в.). Живопись, способная изобразить только одно мгновение бытия в его остановленности, может адекватно воссоздать неподвижный мир (вернее, мир, мыслимый как постоянный и неизменный). Если в центре ренессансной художественной культуры находилась живопись (а архитектура, литература и прочие искусства приобретали качество живописности), то художественной культуре XVII–XVIII вв. присущ “**драмоцентризм**”, качество театральности. **И в классицизме, и в барокко ведущее положение драмы несомненно** [197]. Драматургия (и, в частности, музыкальная драматургия — опера) совершеннее воплощает концепцию изменчивого, подвижного, развивающегося, становящегося мира, нежели неподвижные живопись и архитектура.

Выдвижение в эпицентр художественного развития сценического искусства ознаменовалось не только расцветом драматургии (прежде всего Шекспир, но также и Корнель, Расин, Мольер, Кальдерон); драматическое начало воплощается в живописи (построение картины как мизансцены) и музыке (формообразующие принципы сонатного аллегро и симфонического цикла как отражения драматургической идеи (см. часть 2: комментарий к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”); в музыкальном языке эпохи классицизма живет “сценическая структура”; кроме того, XVII в. — время возникновения оперы, или *dramma per musica* (музыкальной драмы)).

Живопись — искусство по своей природе неподвижное, способное изобразить только один-единственный момент происходящего. Немецкий драматург и теоретик искусства Г. Э. Лессинг (1729–1781) в своем знаменитом трактате “Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии” доказал, что предмет поэзии, в отличие от живописи, составляет действие: “...**действия составляют предмет поэзии**. Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел... **В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия**, и надо

поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же и поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно” (курсив мой — А. П.) [84, 436].

Однако в эту эпоху и статичная по природе живопись становится **театральной и драматичной**. Если, по Б. Р. Випперу, на картинах классического стиля время как бы останавливается, если мастера Возрождения мыслят движение как чередование неподвижных положений (см. гл. 4), то теперь положение коренным образом меняется. Живопись эпохи барокко отличается от ренессансной так же сильно, как дифференциальное и интегральное исчисление от математики античности. **“Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую”** [43, 192].³⁾

Прекрасные примеры воплощения идеи движения находим в творчестве величайшего художника начала XVIII в. Антуана Ватто (1684–1721). Вот что пишет искусствовед Б. Р. Виппер о воплощении движения (в частности, *движения времени*) в работах Ватто (вначале речь идет о свойствах времени — *непрерывности* и *длительности*. — А. П.): “Именно эти свойства времени и стремится воплотить живопись Ватто. Всматриваясь внимательно в картину Ватто “Рекруты”, мы замечаем, что она изображает, в сущности говоря, не столько группу новобранцев, сколько одну и ту же пару рекрутов, но показанную в смене различных моментов движения¹. Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов, Ватто достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи.

Еще увлекательнее эта идея воплощена в знаменитой картине Ватто “Отплытие на остров Киферу”. Картина изображает пары влюбленных; окруженные летающими амурами, они спускаются с холмов и направляются к лодкам. Композиция разворачивается с двух сторон, но главное движение начинается справа, у гермы Венеры. Это движение трех парочек воплощает постепенное нарастание одного и того же эмоционального мотива. Вначале — нежное “пианиссимо”: кавал-

¹ Этот способ изображать движение лежит в основе кинематографии: кадры киноленты тоже изображают различные “остановленные” моменты движения.

лер красноречиво убеждает робкую возлюбленную двинуться в путь, но сопротивление еще не сломлено, и в игру приходится вмешаться самому Эроту в бархатной курточке. Следующее звено — борьба еще продолжается, но красавица уже протягивает руки кавалеру, готовому привлечь ее к себе. Наконец, последний, заключительный этап: колебания исчезли, и кавалер увлекает за собой даму, бросающую прощальный взгляд на подруг. Это чудесное нарастание единой эмоции как бы в непрерывной смене времени приобретает своеобразный привкус сладкой меланхолии благодаря тому, что действие удаляется от зрителя в глубину. Они, эти счастливые парочки в предчувствии беззаботных часов любви, — они так близки нам, так ощутимы; но вот они удаляются, исчезают вместе с последними лучами солнца, и зритель остается в одиночестве, ловя замирающие в отдалении звуки смеха и шепота. Этот удивительный оттенок концепции Ватто следует особенно подчеркнуть: быть может, впервые в истории живописи Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени” [43, 196–197] (см. также: Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто [83]).⁴⁾

В философии и других формах культуры на ранних этапах господствовали пространственные образы Вселенной. Как уже было сказано, мироздание представлялось в виде законченного сооружения, где нижним ярусом является земной, бранный мир, а верхним — некое идеальное, равное самому себе вечное состояние — Небо. В Новое время возобладали временные образы Вселенной, ее стали рассматривать как развивающуюся и изменчивую. Поэтому естественно, что доминировавшие в художественной культуре античности, Средневековья, Возрождения пространственные (пластические) искусства (живопись, скульптура, архитектура) уступают место искусствам временным (театр, поэзия, музыка). Расцвет драматургии, наступивший в XVII в., есть примета перехода от одной эпохи к другой, поскольку театр (драма) — это и зрелище, и процесс.

Один из выдающихся немецких писателей XX в. Герман Гессе пишет в романе “Степной волк” (1927): “...никакое Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир... Телесно любой человек есть единство, душевно — никоим образом. Также литературное творчество... по традиции неизменно оперирует с мнимо целостными, мнимо обладающими единством личностями. В существовавшей доселе словесности специалисты и знатоки превыше всего ценят драму... ибо она предоставляет... наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества... Тот, кто поп-

робует взглянуть с этой стороны на “Фауста”, увидит Фауста, Вагнера, Мефисто и всех прочих как единство, как сверх-лицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным через притчу нечто от подлинной сути души...”. Таким образом, Гессе связывает **драмоцентризм** художественной культуры с **антропоцентризмом**. Если первопринцип культуры — человек, а задача искусства — воплощение внутреннего мира человека, *исследование души*, то с этой задачей лучше всего справляется драматургия, потому что только она способна представить *множество* действующих лиц пьесы как некое *единство*¹, причём единство изменчивое, неустойчивое, подвижное. Отсюда понятно, почему в художественной культуре XVII–XVIII вв. на первый план выходит музыка. Что такое центральные музыкальные жанры Нового времени — опера и симфония? Не что иное, как **музыкальная драматургия** [105]. Разница между ними состоит только в том, что в опере играют и поют артисты (правда, в сопровождении оркестра), а “действующие лица” симфонии — только инструменты оркестра (впрочем, бывают симфонии, в которых имеются вокальные партии, например, у Малера и Шостаковича).

“XVIII век — вполне специфическое и легко узнаваемое явление европейской культуры Нового времени: удивительно уравновешенное содружество разума, чувства и воображения, трезво критического анализа действительной жизни, радостного утопизма, игры и сердечности. Человеку восемнадцатого столетия присуще ощущение разумной, идеальной нормы, одержимость разумной нормативностью, освященной чистейшим поэтическим чувством. В очередной раз меняется иерархия искусств: теперь первое место принадлежит музыке. **Благодаря музыке Век Разума стал также и подлинным Веком Чувства**” (курсив мой. — А. П.) [83, 13].

Вопросы и задания

1. Прочитайте тексты М. Монтеня, У. Шекспира, Р. Гвардини, Б. Паскаля, Ф. Ларошфуко, А. Якимовича.
2. Каковы этапы научной революции XVII в.?
3. Что такое органическая и механическая модели мира?
4. Что общего между воззрениями Монтеня, Галилея и Шекспира?
5. Что такое Реформация?
6. Каковы отличительные особенности классицизма и барокко?

¹ См. далее гл. 9 и анализ трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” (часть 2).

7. В чем состоит триединство категорий бесконечности, движения, совпадения противоположностей?
8. Почему математика Нового времени, в отличие от античной, способна описать движение?
9. Каким образом драмоцентризм художественной культуры XVII в. связан с антропоцентризмом новоевропейской культуры вообще?

Примечания

1) Во втором из “Диалогов о математике” А. Реньи вкладывает в уста Галлея такие слова: “Греческие философы часто обсуждали движение. Рассмотрим, например, парадоксы Зенона об Ахиллесе и черепахе и о стреле. Зенон стремился показать, что движение невозможно. Он хотел сказать, что понятие движения противоречиво и потому движение не может быть описано математическими методами. Аристотель пытался опровергнуть парадоксы Зенона, но доказал только то, что известно каждому ребенку, а именно что движение существует. Настоящим опровержением парадоксов Зенона могло бы быть только математическое описание движения. Аристотель даже не старался сделать это. Моя работа, если она когда-либо будет закончена, станет первым подлинным опровержением парадоксов Зенона. И Аристотель и Зенон утверждали, что изучение движения не может быть задачей математики. Однако мотивировки Аристотеля и Зенона в корне различны. Согласно Аристотелю, естественные науки имеют дело с независимо существующими, но изменяющимися объектами, в то время как математика — с неизменными, но взаимосвязанными объектами, а взаимосвязанные и изменяющиеся объекты, и среди них движение, не могут быть предметом какой-либо науки. Таким образом, уже около 2000 лет запрет Аристотеля уводит математиков и философов от математического изучения движения...” [167, 63].

2) А. Лосев в работе “Музыка как предмет логики” пишет: “...математический анализ мыслит себе x , y , dx не как *завершенные и законченные вещи, но как непрерывно изменяющиеся величины*. Суждение о зависимости производной от бесконечно малых приращений аргумента и функции, а также и любое суждение об интеграле говорит не о вещах, *но именно о непрерывной смысловой текучести*. Важен не самый смысл, но его непрерывная изменяемость, и анализ только этим и занят. Преподавание анализа начинается с того, что говорят: не понимайте бесконечно малую величину как некий определенный атом, а помните о математической непрерывности. Дифференциал не есть указание на определенную законченную вещь, но лишь **УКАЗАНИЕ НА НЕПРЕРЫВНУЮ И СПЛОШНУЮ ИЗМЕНЯЕМОСТЬ ВЕЩИ...** Из этого становится совершенно ясным **ТОЖДЕСТВО МАТЕМАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА И МУЗЫКИ В СМЫСЛЕ ПРЕДЛЕЖАЩЕЙ ИМ ПРЕДМЕТНОСТИ**. (Эта “предметность” есть не что иное, как непрерывная изменяемость. Дифференциальное исчисление, позволяющее описывать процессы, — один из разделов математического анализа. — А. П.) Предметность эта — 1) строго идеальна и

2) есть сплошная смысловая текучесть, вечное “иное” идеи. Будем твердо помнить общее сходство или, вернее, тождество музыки и математики; оно заключается в предметном содержании того и другого... Математика как учение о стационарном числе... не относится прямо сюда (“математика как учение о стационарном числе” — это, например, античная арифметика, рассматривающая натуральный ряд — см. гл. 2. — А. П.). Но математика как учение о становящемся числе, т. е. все учение о функциях, фиксирует ту самую предметность, которую дает и музыка. (Сравните с суждениями Шпенглера в гл. 2. — А. П.).

Можно дать... короткую феноменологическую формулу чистого музыкального бытия. Слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей... есть, очевидно, то, что можно назвать *coincidentia oppositorum* (лат.: совпадение противоположностей)... слияние противоположностей, данное как длительно-изменчивое настоящее” [123, 210–211, 280, 282].

Выдающийся музыкант XX в., пианист Генрих Нейгауз (1888–1964) придавал огромное значение связи философии и математики с музыкой: “...математика и музыка находятся на крайних полюсах человеческого духа... этими двумя антиподами ограничивается и определяется вся творческая духовная деятельность человека...”. Нейгауз сожалеет, что “...Бетховен не “перемолол” свою музыку на философию, ибо... эта философия была бы лучше кантовской и гегелевской, глубже, правдивее и человечнее” (Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1982. — С. 14–15).

Примечательно, что Лосев в работе “Философия античности в целом и в частности” связывает математический анализ и антропоцентризм новоевропейской культуры: “Современная наука уже давно может объяснить присущий античности примат геометрии, исходя из глубочайших основ античной культуры. И тот факт, что появление теории бесконечно малых в XVII в. связано с выдвижением на первый план человеческого субъекта и с соответствующими теориями бесконечного прогресса, начинают понимать уже многие” [122, 174].

3) “Можно ли вообще говорить о категории времени применительно к пластическим искусствам, к произведениям скульптуры, живописи и графики? Обычно принятое деление искусств на пространственные и временные, то есть на такие, где образы существуют в пространстве и где они следуют друг за другом во времени, как будто бы полностью выключает время из сферы архитектуры, скульптуры и живописи как искусств пространственных. Действительно, образы живописи и скульптуры не меняются, не развиваются во времени, подобно музыкальной мелодии или ритму танца. Но значит ли это, что пластическим искусствам совершенно чужды идеи и чувство времени, что с ними невозможно соотносить понятие динамики, ритма и т. п. Само собой разумеется, что это не так. Пусть образы статических искусств неподвижны и неизменны, но они стремятся и способны воплощать совершенно определенные представления времени, указывать направление и последовательность движений, внушать переживания темпа и динамики временного потока. Больше того, можно утверждать, что именно дыхание времени, ис-

ходящее от картины или рисунка, потенция перемены, чувство становления образа или события, раскрытие их в статической плоскости придают подлинную жизнь образам живописи и графики, хотя в действительности они неподвижны. Чем сильнее мы ощущаем в картине (или рисунке, или рельефе) динамику времени, тем глубже и неотвратимей их эстетическое воздействие (сравним у Дидро: жизнь и движение фигуры две вещи, совершенно различные. Жизнь есть и в фигуре, находящейся в состоянии покоя. Художники придают слову “движение” свой особый смысл: они говорят о фигуре, находящейся в состоянии покоя, что “в ней есть движение” — это значит, что она готова задвигаться).

Итак, какие же качества времени (и какими средствами) способны воплощать изобразительные искусства, в первую очередь живопись и графика? Что касается средств для воплощения временного начала в живописи и графике, то очевидно, что их следует искать в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п. Об этом я сейчас не буду говорить. Гораздо сложнее вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны живописи и графике, — иначе говоря, о самом существе концепции времени в изобразительном искусстве. Именно к этой стороне вопроса я бы и хотел привлечь внимание.

Здесь мы сразу же наталкиваемся на основное противоречие проблемы. Нет сомнения, что главным показателем времени в изобразительном искусстве является движение. Но могут ли живопись и графика, искусства статические по самой своей природе (холст, стена, плоскость бумаги), изображать движение? Совершенно очевидно, что это возможно только посредством радикального компромисса (отмечу мимоходом, что именно эта-то относительность движения в живописи и привлекает более всего творческую фантазию живописцев). В самом деле, если картина изображает неподвижное состояние, то ее статическая структура находится в известном равновесии с реальным содержанием изображения. Но как только задачей живописца становится изображение какого-либо процесса движения, так неизбежно возникает противоречие между неподвижным и неизменным изображением и транзитивным характером изображенного движения. Противоречие еще более заостряется, когда живописцу приходится иметь дело с комбинацией нескольких движений, с их различными темпами и последовательностью. Одним словом, когда картина должна интерпретировать некое действие, некое событие. В этом случае невольно напрашивается вопрос, обладает ли живопись достаточными средствами для воплощения события не только в его пространственных, но и временных свойствах? Мы знаем, например, что Лессинг это категорически отрицал. В шестнадцатой главе своего трактата “Лаокоон” Лессинг между прочим пишет: “Если это верно, что живопись использует совершенно иные средства или знаки, чем поэзия (первая пользуется телами и красками в пространстве, вторая — звуками, произносимыми во временной последовательности), то в таком случае знаки, которые помещены рядом, могут изображать только предметы,

находящиеся рядом, и, напротив, — знаки, которые следуют один за другим, могут воплощать только следующие один за другим явления. Иначе говоря, истинное содержание живописи — видимые тела, и истинное содержание поэзии — действие”. И дальше Лессинг пишет: “По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избрать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее”. Родственные мысли высказывает Дидро: художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее. Эти очень спорные положения Лессинга и Дидро, отражающие концепцию просветителей, сразу вводят нас в сущность проблемы. По мысли Лессинга, живопись способна изображать только один момент действия. Так ли это? Всегда ли так было? И, главное, что означает термин “момент действия”? Неоспоримое ли это и вполне однозначное понятие? Если мы обратимся за разъяснениями к философам и выберем наугад несколько дефиниций, то окажется, что между ними нет никакого единогласия в этом вопросе. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. Есть другие, для которых переживание момента всегда включает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего. Философ У. Джемс еще более подчеркивает эту мысль сравнением “не острие ножа, а спинка седла”. Эти разногласия побуждают некоторых философов строже различать понятия “настоящее время” и “теперь”. Наконец, следует напомнить, что Платон в “Пармениде” называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени (не удивительно, что Платон, как и ряд других греческих философов, сближает момент с вечностью).

Совершенно очевидно, что эти разногласия ученых не являются только результатом расхождения индивидуальной философской мысли, но отражают более общие предпосылки мировоззрения, характерные для той или иной эпохи, для того или иного философского направления; что мы имеем здесь дело со сложной и противоречивой эволюцией представлений о времени, о движении и действии, моменте и вечности, прошлом и настоящем.

Мне бы хотелось теперь вкратце проследить основную линию этого развития на некоторых узловых этапах в истории художественного творчества и философской мысли. Этим сопоставлением искусства и философии я отнюдь не утверждаю тождественности или параллелизма в их развитии, а лишь отмечаю некоторые особенно яркие созвучия и совпадения, позволяющие глубже проникнуть в самую сущность проблемы времени в искусстве...

Время на картинах классического стиля как бы останавливается. Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений. На их картинах изображены не столько сами движения, сколько выхваченные из потока времени остановки, перерывы между движениями. На память невольно приходит поразительная аналогия между концепцией Леонардо и размышлениями философов Ренессанса. Так, напри-

мер, Николай Кузанский, мысли которого предвосхищены одним из выдающихся представителей средневекового материализма, Уильямом Оккамом, определяет покой как “пограничный случай движения”, движение же представляется ему как “чередование неподвижных положений”.

Иначе говоря, человек Ренессанса мыслил движение как переход из одного неподвижного состояния в другое (сравните с апорией Зенона (см. часть 2, комментарий к стихотворению Пушкина “Движение”). — А. П.).

Во второй половине XVI века происходит новый важный перелом в представлениях времени и пространства. Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функции. Теоретикам маньеризма и особенно барокко, возрождающим некоторые тенденции средневековой мысли, этого недостаточно. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения.

Контраст мировоззрений в этом смысле особенно ярко отражается на эволюции космогонии. Коперник ставит своей главной целью установить для всех астрономических явлений единый, общий геометрически-механический закон. Свою задачу он считает выполненной, если ему удастся определить положение солнца, планет и земли в космосе и вычислить их взаимные движения. Кеплер идет гораздо дальше и спрашивает о причине этих движений, выдвигает понятие силы. У него геометрически-механическая гипотеза превращается в причинную проблему: “Никакие тайны природы нельзя раскрыть одними геометрическими законами, если не удастся найти заложенную в их основе причинную связь”.

Наряду с проблемой силы, причины движения, искусство барокко выдвигает, может быть, впервые, проблему темпа движения, скорости времени. О темпе в живописи можно говорить в самом различном смысле. Прежде всего сюда относится большая или меньшая стремительность самих средств изображения: например динамика мазка или скорость линейного ритма. Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены, далее, характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением пространства и изобилием ракурсов — одним словом, спецификой восприятия природы и ее перевоплощения. Наконец, не менее важное значение может иметь и самое содержание изображенных событий или явлений, их характер, эмоциональный тон, число, взаимные отношения и т. п. Во всех этих направлениях искусство барокко по сравнению с классическим стилем стремится к большей динамике, к разнообразию и ускорению темпов...

Если искусство Ренессанса достигло синтеза, как бы жертвуя временем, то теперь пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость. С каждым новым этапом возрастает эта динамизация пространства...

Я не буду подробно останавливаться на развитии концепции времени в искусстве XVII века. Отмечу только, что для философской мысли этого вре-

мени “пространство” — понятие все же более близкое, доступное, обладающее более объективными свойствами, чем “время”. Так, например, Декарт понимает пространство как субстанцию, а время — только как *modus rerum* (мера вещей), только как одно из условий познания вещей, а английский представитель механистического материализма Гоббс считает, что время существует не в вещах вне нас, а только в мышлении нашего разума. С другой стороны, Ньютон приходит к выводу, что пространство и время обладают объективным характером и не зависят от человека и его сознания.

Чрезвычайно утонченный анализ нюансов времени, его непрерывного потока мы находим в философии и искусстве начала XVIII века. Мне хочется остановиться сейчас на своеобразных созвучиях, которые можно установить при сравнении искусства Ватто, тончайшего мастера эмоциональных и красочных оттенков, и философии Лейбница, одного из самых острых мыслителей позднего барокко, соединяющего идеализм и метафизику с диалектической идеей движения материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни.

В этом смысле особенного интереса заслуживает теория бессознательных представлений, выдвинутая Лейбницем. Различие между осознанными и неосознанными представлениями Лейбниц иллюстрирует на примере морского прибора: шум моря возникает из отдаленных ударов волн; каждый из этих отдаленных шумов слишком ничтожен для слуха, хотя мы и воспринимаем их, но не осознаем в виде отдельных, отчетливых представлений. Точно так же и в нашей душевной жизни существует много неясных, скрытых, словно дремлющих представлений, которые Лейбниц называет “малыми представлениями” (*perceptions petites*) и которые слишком незначительны для того, чтобы проникнуть в наше сознание, — это как бы атомы человеческой души. Учение о “малых представлениях” Лейбниц дополняет еще одним, весьма характерным для эпохи наблюдением. “Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира”.

Эта идея Лейбница о бесчисленных точках зрения на вселенную, о “малых представлениях”, о неуловимых, недоступных ясному сознанию ощущениях оказывается чудесным образом воплощенной в рисунках и картинах Ватто¹. Один из излюбленных приемов Ватто — рисовать одну и ту же фигу-

¹ На с. 195 Виппер цитирует Лейбница: “Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира”. Таким же образом *с разных сторон* (в разных ракурсах) показывает своих героев Ватто (и Шекспир, и Пушкин).

“Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира”, — пишет в феврале 1826 г. Пушкин Дельвигу о восстании декабристов (см. далее гл. 7). **Взгляд Шекспира**, противопоставляемый *суеверию* и *односторонности*, — что это такое? Это умение видеть событие, человека, эпоху, — в единстве разнообразных (часто противоположных друг другу) аспектов, ракурсов, проявлений.

ру в различных позах и поворотах или же, что особенно интересно, в одном и том же повороте, но с разных точек зрения. Например, фигура скрипача дважды нарисована в одной и той же позе, но с чуть заметными поправками и перестановками для фиксации наиболее экспрессивного момента движения, или — фигура сидящей дамы. Каждый раз она опирается иначе; подобно киноленте, мы видим ее в процессе непрерывного движения. Но особенно пленительна страница альбома с набросками женской головы: художник словно обходит ее кругом, нащупывая малейшие изменения формы.

Ватто не любит ни чистого профиля, ни прямого фаса; его не удовлетворяют даже более сложные повороты головы в три четверти. В рисунках и картинах Ватто головы изображены в неощутимых полуповоротах, чуть уловимых, “уходящих” профилях, в тех тончайших нюансах немного снизу, немного сверху или сбоку, которые в обычной жизни ускользают от сознания даже очень острого наблюдателя. В рисунках и картинах Ватто мы воспринимаем, однако, не только физическую неуловимость образа, но столь же сложные и утонченные градации душевных переживаний: вместе с поворотами и наклонами женская голова становится то надменной, то радостной или взволнованной. В каждом из этих поворотов, в каждом новом движении губ или глаз скрыто новое эмоциональное содержание...

На рубеже XVIII века происходит перелом, находящий отклик в философии и изобразительном искусстве. Кларк в переписке с Лейбницем отмечает, что недостаточно толковать время как чередование, последовательность, так как при изменении содержания времени длительность процесса может быть весьма различной. Эти размышления приводят к открытию двух очень важных, чуждых философии XVIII века признаков времени — непрерывности и длительности (в смысле продолжения прошлого в настоящем и будущем).

Именно эти свойства времени и стремится воплотить живопись Ватто. Всматриваясь внимательно в картину Ватто “Рекруты”, мы замечаем, что она изображает, в сущности говоря, не столько группу новобранцев, сколько одну и ту же пару рекрутов, но показанную в смене различных моментов движения. Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов, Ватто достигает впечатления того текущего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи. Еще увлекательнее эта идея воплощена в знаменитой картине Ватто “Отплытие на остров Киферу”. Картина изображает пары влюбленных; окруженные летающими амурами, они спускаются с холмов и направляются к лодкам. Композиция развертывается с двух сторон, но главное движение начинается справа, у гермы Венеры. Это движение трех парочек воплощает постепенное нарастание одного и того же эмоционального мотива. Вначале — нежное “пианиссимо”: кавалер красноречиво убеждает робкую возлюбленную двинуться в путь, но сопротивление еще не сломлено, и в игру приходится вмешаться самому Эроту в бархатной курточке. Следующее звено — борьба еще продолжается, но красавица уже протягивает руки кавалеру, готовому привлечь ее к себе. Наконец, последний, заключи-

тельный этап: колебания исчезли, и кавалер увлекает за собой даму, бросающую прощальный взгляд на подруг. Это чудесное нарастание единой эмоции как бы в непрерывной смене времени приобретает своеобразный привкус сладкой меланхолии благодаря тому, что действие удаляется от зрителя в глубину. Они, эти счастливые парочки в предчувствии беззаботных часов любви, они так близки нам, так ощутимы; но вот они удаляются, исчезают вместе с последними лучами солнца, и зритель остается в одиночестве, ловя замирающие в отдалении звуки смеха и шепота. Этот удивительный оттенок концепции Ватто следует особенно подчеркнуть: быть может, впервые в истории живописи Ватто удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени [43, 191–197].

4) Нечто очень похожее пишет о картине Ватто П. Флоренский: “Все эти пары объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком — движения и образов, и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение празднества, как собрание различных видов галантности, картина имеет в себе известную протяженность во времени. Но вместе с тем, она может быть истолкована более глубоко. Когда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, а перед нами — уединенная роща — прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь одною парюю, изображенною в последовательно развертывающемся ряде. Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светносном тумане на острове Киферы”.

Итак, изображенное на полотне Ватто шествие — это, быть может, одна-единственная пара, но запечатленная в разные моменты времени. Таким образом, *множественность* приводится к *единству*. Это вполне аналогично мысли Гессе о драме как *множественном единстве*.

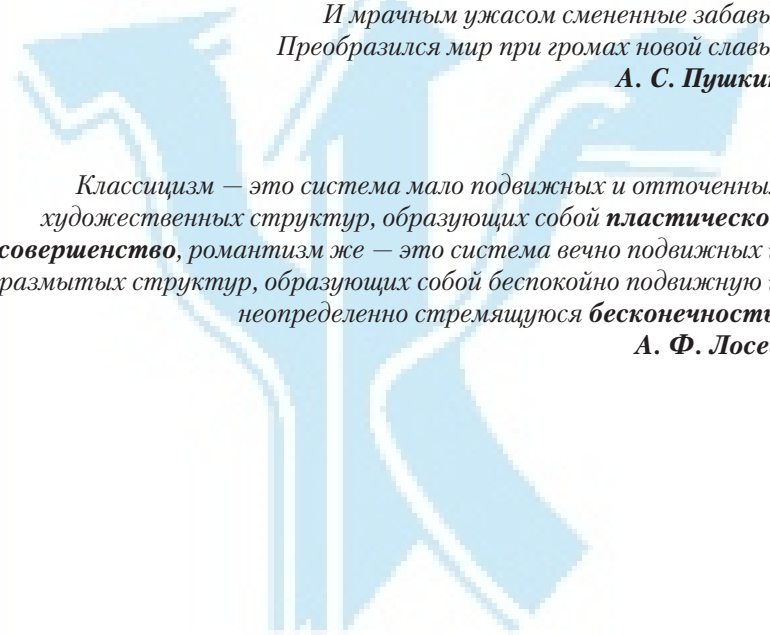


Глава 6

ПРОСВЕЩЕНИЕ И РОМАНТИЗМ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

- *Французские энциклопедисты: всевластие Разума как панацея.*
- *Кантовское определение Просвещения.*
- *Идея равенства и Французская революция.*
- *Сближение противоположностей в искусстве Романтизма.*
- *Проблема противоречия в классической немецкой философии и гегелевская диалектика.*
- *Диалектика и религия.*
- *Романтическое отождествление поэзии и философии.*
- *Диалектическая логика и действительность.*
- *Диалектическая природа романтического искусства.*





*Все изменилось. Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотинною Версаль и Трианон
И мрачным ужасом сменные забавы.
Преобразился мир при громах новой славы.*

А. С. Пушкин

*Классицизм — это система мало подвижных и отточенных художественных структур, образующих собой **пластическое совершенство**, романтизм же — это система вечно подвижных и размытых структур, образующих собой беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся **бесконечность**.*

А. Ф. Лосев

МАУП

**Французские
энциклопедисты: всевластие
Разума как панацея**

XVIII век — эпоха Просвещения. Это название красноречиво: если мыслители эпохи барокко указывали на раздвоенность и противоречивость человеческой природы, на противоборство разума и страстей, то просветители, воодушевленные успехами науки, особенно классической механики, были убеждены в том, что Разум — высшее начало в человеке, и его верховенство должно быть обеспечено любой ценой. Все несчастья людей, по их мнению, происходят от невежества: *просвещение* (знание, наука) есть панацея. “Все, — пишет Ф. Энгельс, характеризуя эту эпоху, — должно было предстать перед судом Разума, и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. В слове *Просвещение* корень — *свет*. Но если для средневековья свет — это Бог, то для XVIII века свет — это Разум. *Теоцентрическая* и *рациоцентрическая* культуры очень отличаются друг от друга”.

Если классическая страна Возрождения — Италия, то духовную жизнь Европы XVII–XVIII вв. определяет Франция. Главным трудом французских просветителей XVIII в. (Вольтер, Дидро (1713–1784), Руссо (1712–1778) и другие литераторы и ученые) стала 35-томная “Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел” (1751–1772). Просветителей стали потом именовать *энциклопедистами*. В сущности, это огромное научное предприятие века было подготовкой умов к предстоящей Великой французской революции. Цель энциклопедии, как понимали ее французские просветители, такова: “Нужно все подвергать анализу, все взвешивать без исключения и без пощады, нужно отбросить все старые предрассудки, сломать все барьеры, которые разум никогда бы не поставил на пути к знанию, нужно вернуть наукам и искусствам ту свободу, которая так им дорога...” [84, 374].

**Кантовское определение
Просвещения**

Вот как характеризовал свое время великий немецкий философ Иммануил Кант в работе “Ответ на вопрос: что такое Просвещение?”, написанной за пять лет до начала революции, в 1784 г.: “*Просвещение* — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершен-

нолетие по собственной вине — это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude! — имей мужество пользоваться **собственным** умом! — таков, следовательно, девиз Просвещения.

Леность и трусость — вот причины того, что столь большая часть людей, которых природа уже давно освободила от чужого руководства, все же охотно остаются на всю жизнь несовершеннолетними...” [94, VI, 27].

Если возможно сравнить европейскую историю с жизнью отдельного человека¹, то последние десятилетия XVIII в. — это эпоха “юности мятежной”², время, когда европейское человечество, по словам Канта, начинает **жить своим умом**.

Идея равенства и Французская революция

Самое яркое проявление этой **мятежности** — Великая французская революция, которая началась в 1789 году. Если до этого европейцев можно было сравнить с детьми, которые послушны отцу и любят его (в роли отца мог выступать король, а мог и Бог, ведь король — помазанник Божий; его власть — от Бога), то теперь ситуация коренным образом меняется. Детство заканчивается. Ребенок, дотоле послушный и безропотный, взрослея, выходит из повиновения. Никто ему не указ. Он начинает жить **своим умом**. Природу — создание Бога! — покоряют и используют (много позже тургеневский Базаров сформулирует это так: “Природа — не храм, а мастерская, и человек в ней работник”). Короля, — помазанника Божия! — казнят. В аспекте социальной практики казнь властителя является аналогом убийства Бога (или отцеубийства)³.

¹ Вспомните мысль З. Фрейда, приведенную в гл. 1: “Мы подготовлены вескими биологическими аналогиями к тому, что духовное развитие индивидуума вкратце повторяет ход развития человечества”. Нечто подобное утверждают также Гегель и Шпенглер.

² Выражение Пушкина [163, IV, 9]:

Когда же юности мятежной
Пришла Евгению пора,
Пора надежд и грусти нежной,
Monsieur прогнали со двора...
Евгений Онегин. Гл. 1, IV

³ Смерть Бога — одна из центральных идей философии Ницше. Впоследствии аналог убийства Бога — отцеубийство (или стремление к нему, — как называемый Эдипов комплекс) станет одной из проблем, разрабатываемых основателем психоанализа — З. Фрейдом.

Итак, убить Бога (впрочем, пока только Его наместника на земле, короля) и занять его место; взять в свои руки управление миром и человеческим обществом; творить историю самостоятельно, ничего не оставив на долю Провидения, — вот какая идея воодушевляет организаторов социальных революций, в частности, Французской революции.¹⁾ Общество, в котором счастливы будут все, должно быть построено на основе Разума. Цель кажется столь прекрасной, что о средствах не задумываются (см. прим. 1 к гл. 7).

Что же такое Французская революция? “Союз ума и фурий”, — говорит Пушкин (см. эпиграф к гл. 6)¹. Какие идеи воодушевляют революционеров? *Liberte, Egalite, Fraternite*. — Свобода, Равенство, Братство. Собственно говоря, идея равенства — идея не очень простая и понятная. Люди ведь очень различны: мужчины и женщины, молодые и старые, красивые и некрасивые, умные и глупые и т. д. Люди настолько различны, что об этих *различиях* легче составить себе представление, чем о *равенстве*. О каком же равенстве идет речь? **О равенстве перед законом.**

Одно из завоеваний революции — *равенство* граждан перед законом. Если до революции общество состояло из высшего и низшего сословий, и права людей, принадлежавших к ним, не были одинаковы — а принадлежность к сословию определяла в жизни человека почти все, то после революции сословные различия были упразднены. Сословное общество — это общество *неравных*. На вершине общественной иерархии находится король — абсолютный монарх, земной бог. Он обладает полнотой власти: любого из подданных он может казнить или лишить имущества. Представители высших сословий — аристократы и духовенство — обладают существенно большими правами и возможностями, чем представители третьего сословия — буржуа и крестьяне. У Мольера есть знаменитая комедия “Мещанин во дворянстве”. Главный герой — господин Журден, богатый буржуа, во что бы то ни стало хочет стать дворянином. Это стремление делает его смешным: на старости лет он, например, пытается получить образование, которое аристократы получают смолodu, начинает учиться танцам и философии, пытается завести интрижку с дамой из высшего общества, хочет выдать свою дочь замуж за аристократа, хотя она влюблена в другого (влюбленным прихо-

¹ “К вельможе” (1830).

дится хитрить и дурачить г-на Журдена). И все это очень забавно, однако главного героя вполне можно понять. Почему он все это делает? Потому что ему надоело (при всем своем богатстве!) быть человеком второго сорта.

В самом деле, почему сын герцога должен иметь больше прав и возможностей, чем сын крестьянина или сын буржуа? Такое положение вещей начинает осознаваться как несправедливое и недопустимое. Отсюда — революционное требование *равенства* людей перед законом; власть происхождения должна быть уничтожена, утверждают революционеры. *Принцип равенства всех граждан перед законом* был юридически оформлен в Гражданском кодексе 1804 г. (кодекс Наполеона).

Классицизм выработал нормативную эстетику, опиравшуюся, как уже было отмечено, на противопоставлении “возвышенного” и “низменного” (это соответствовало сословному принципу; высокое и низкое в искусстве разделены так же определенно, как разделены высшее и низшее сословия (дворяне и крестьяне), Небо и Земля, Рай и Ад). “Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности — краеугольный камень эстетики классицизма...” — пишет Л. Гинзбург в статье “Пушкин и проблема реализма” [65]. Это разделение и обособление противоположностей, в данном случае высокого и низкого, связано не только с делением общества на сословия. Оно связано и с теоцентрической картиной мира, с небесно-земной иерархией, оценивающей вещи по степени их близости к Богу.

Небо	мир идей	высшие сословия	высокие жанры	серьезное (трагедия)
<hr/>				
Земля	мир вещей	низшие сословия	низкие жанры	смешное (комедия)

Романтики стремятся совершить в сфере искусства то же, что Французская революция в области общественного устройства, — сблизить “возвышенное” и “низменное” или даже стереть границу между ними. Например, в драматургии классицизма смешное (комическое) и серьезное (трагическое) разделены и противопоставлены, их мыслят как противоположности.

Уныния и слез смешное вечный враг.

С ним тон трагический несовместим никак... —

пишет законодатель французского классицизма Н. Буало в трактате “Поэтическое искусство” [84, 132]. Трагедия — высокий жанр, комедия — низкий. Смешивать их нельзя. Почему? Потому, говорит Буало, следуя Горацию, что это смешотворно и безвкусно.

Бомарше иронизировал по поводу того, что у драматургов-классицистов только два героя — смешной буржуа и несчастный король. Вольтер, крупнейший французский писатель-классицист XVIII в., внимательно читал Шекспира и не отказывал ему в гениальном даровании; правда, Вольтер находил, что, несмотря на гениальность автора, пьесы его похожи на навозные кучи, в которых встречаются жемчужные зерна. О “Гамлете” Вольтер высказался так: “Плод воображения пьяного дикаря”. В устах классициста такие оценки понятны, ведь эстетические принципы классицизма и романтизма едва ли не противоположны: классицисты противопоставляют и обособляют противоположности, романтики их сближают. Именно те особенности шекспировского творческого метода, которые осуждал Вольтер, сделают его впоследствии кумиром романтиков.

**Сближение
противоположностей
в искусстве Романтизма**

Искусство романтической эпохи становится **противоречивым**, динамичным, воплощающим единство противоположностей. То, что раньше мыслили как взаимоисключающие полюсы, — серьезное и смешное, возвышенное и низменное, обнаруживает тенденцию к единству. Например, у Пушкина¹ находим многочисленные примеры сближения трагического и комического. **Гибель его героев (трагическое!) часто связана с шуткой (комическое!).**

Сопоставим: последние, предсмертные слова старухи графини (“Пиковая дама”):

“ Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! Это была шутка!” [163, V, 209].

¹ Пушкина, как любого великого гения, трудно отнести к какому бы то ни было одному направлению или стилю. Фигуры первого ранга, люди гениально одаренные, обычно эволюционируют очень быстро, и их творческое наследие отличается богатством и разнообразием. Например, ранние стихотворения Пушкина — прекрасные образцы поэзии классицизма (перевод стансов Вольтера *Si vous voulez que j'aime encore*), “Бахчисарайский фонтан” — романтическая поэма, а зрелые произведения относят к реализму.

Ленский гибнет на дуэли, спровоцированной “небрежной” шуткой Онегина (Евгений Онегин, гл. 6, X) [163, V, 209]:

...над любовью робкой, нежной Так подшутил вечер небрежно.

Кульминационная сцена повести “Выстрел” (второй поединок Сильвио и графа): “Скажите, правду ли муж говорит? — сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, — правда ли, что вы оба шутите?” — “Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио, — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...” [163, I, 53].

Первая реплика Моцарта (“Моцарт и Сальери”) [163, IV, 281]:

Ага! Увидел ты! А мне хотелось
Тебя неожиданной шуткой угостить.

Эта “нежданная шутка” стала последней каплей, переполнившей чашу терпения Сальери. В этой трагедии Пушкин не только с удивительным искусством воссоздает образ великого композитора, самый текст произведения моделирует характерные особенности музыки позднего Моцарта (близость трагического и комического, единство противоположностей).

В “Каменном госте” гибель Дон Гуана — результат дерзкой шутки, приглашения статуи [163, IV, 310]:

Лепорелло
Статую в гости звать! Зачем?
Дон Гуан
Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.
Лепорелло
Охота вам
Шутить, и с кем!

Нечто очень похожее можно видеть в великой опере Моцарта “Дон Жуан” (Пушкин обратился к тому же сюжету, что и Моцарт). Опера XVIII в. имела две разновидности — так называемая серьезная опера (*opera seria*) и комическая опера (*opera buffa*). Они соотносились между собой так же, как трагедия и комедия в жанровой иерархии

классицизма. В опере “Дон Жуан” Моцарт, по выражению Г. Чичерина, “взрывает жанры”. Например, сцена из финала второго действия: статуя Командора явилась, Дон Жуан, демонстрируя бесстрашие и величие духа, разговаривает с нею. Статуя говорит: “Ты меня пригласил, и я пришел. Теперь я тебя приглашаю. Придешь ли ты ко мне?” (приглашение это звучит устрашающе, ведь Командор мертв!). Лепорелло, слуга Дон Жуана, от ужаса залез под стол и из-под стола, дрожа, подсказывает хозяину прерывающимся голосом: “Извинитесь и скажите, что нет времени!” Дон Жуан, не желая считать себя трусом, принимает приглашение, дает статуе руку и погибает. В последнюю минуту Статуя требует, чтобы Дон Жуан покаялся, однако тот отвечает троекратным гордым “Нет!”

Какова эта сцена, серьезна или смешна? Если бы отсутствовал Дон Жуан, то сцена могла бы считаться комической — трусливый Лепорелло возбуждает смех. Если бы отсутствовал Лепорелло, сцена была бы только возвышенной — человек, верный себе даже в самых трудных обстоятельствах, достоин уважения. Однако присутствуют три персонажа, двое из которых реагируют на смертельную опасность противоположно, и сцена становится *противоречивой*, сложной, труднодостижимой.

***Проблема противоречия
в классической немецкой
философии и гегелевская
диалектика***

Одна из центральных проблем классической немецкой философии — проблема противоречия (единства противоположностей). Кант открыл антиномическую (противоречивую) природу разума²). В одном из главных своих произведений, трактате “Критика чистого разума” (1781) он формулирует знаменитые ***антиномии*** (противоречия) чистого разума: существует свобода (тезис), и свободы не существует, потому что все подчинено объективным законам природы (антитезис); мир имеет границы во времени и пространстве (тезис), и он бесконечен во времени и пространстве (антитезис); деление всего существующего в мире возможно только до изначально простых элементов (тезис), и все в мире делимо без конца (антитезис); в мире или вне его есть некая абсолютно необходимая сущность (Бог) (тезис), и та-

В гл. 1 приводилось высказывание Гегеля: теоретическая душа культуры — философия. Величайшая из современных романтизму философских систем — классическая немецкая философия. Ей положил начало Кант, а завершил Гегель.

кой сущности нет (антитезис)³). И так, **в самых основах философии Канта — антиномии, непримиримые противоречия.**

Антиномии чистого разума — центральный пункт трансцендентальной диалектики Канта¹. Последующее развитие классической немецкой философии имело своим мотивом преодоление кантовского дуализма; *это заставляло решать проблему противоречия как глубочайшей универсальной категории*².

Вспомним о том, что Карл Маркс называет философию Канта “немецкой теорией французской революции”. Гегель наследует кантовскую противоречивость. **Проблема противоречия — сердце гегелевской системы.** В центре его философии — *категории противоречия, движения, единства противоположностей*, на которых и построена его **диалектика.**

А что такое диалектика? Не что иное, как учение о совпадении противоположностей, о **противоречии, которое движет миром**⁴. “Движение есть само существующее противоречие”, — утверждает Гегель. Вот как в работе “О диалектике как таковой” характеризует диалектику Гегеля А. Лосев: “Гегелевская диалектика... — это систематически развитое учение, в котором дана содержательная картина всеобщих форм движения... Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии” [122]. **Сердцевина диалектики — учение о единстве противоположностей, о противоречии — представляет собой попытку мыслить движение, изменение, развитие.**

Диалектика является наивысшим достижением Гегеля. Что же такое диалектика? На этот вопрос сам Гегель отвечает кратко и понятно. Вот как излагает его слова собеседник Гете, немецкий писатель И. П. Эккерман (разговор состоялся в доме Гете в октябре 1827 г.): “Собственно **диалектика**, — сказал Гегель, — **не что иное, как упорядоченный, методически разработанный дух противоречия**, присущий любому человеку...” [211, 547].

Вспомним о том, что Гегель называет философию *теоретической душой культуры* (см. гл. 1). Если конкретизировать это высказывание

¹ Володин В. Н., Любутин К. Н., Нарский И. С. От рассудка к разуму (Кант, Гегель, Фейербах). — Екатеринбург, 1991. — С. 59.

² Батищев Г. С. Противоречие как категория диалектической логики. — М., 1963. — С. 41.

и применить его к эпохе Романтизма (конец XVIII в. и первая треть XIX в.), то получится, что философия Гегеля и, в частности, его **диалектика** — это “душа” искусства Пушкина и Моцарта, Гете и Гойи, Китса и Бетховена. **Гегелевская диалектика — душа романтического искусства.** И эта душа могла быть воплощена только искусством, но никак не классической наукой¹. Почему? Потому что наличие противоречия губит научную теорию. Однако искусство, поэзия, религия способны воплотить противоречие. Итак, *философия Гегеля и его воплощающая движение диалектика ближе к искусству и религии, нежели к классической науке.*

Диалектика и религия

Действительно, сам Гегель говорит о своей системе: “Содержание христианской религии как высшей ступени развития религии вообще целиком и полностью совпадает с содержанием истинной философии”. Противоречивость гегелевской диалектики прямо связана с динамической противоречивостью христианства (см. гл. 3). *Гегель недвусмысленно указывает на типологическое сходство между своей философией и средневековым мистицизмом.* Религиозная мистика противоречит не разуму, а лишь рассудку, формально-логическому взгляду на мир²: “Относительно спекулятивного мышления мы должны еще заметить, что под этим выражением следует понимать то же самое, что раньше применительно в основном к религиозному сознанию и его содержанию называлось мистическим... Мы должны прежде всего заметить, что мистическое, несомненно, есть нечто таинственное, но оно таинс-

¹ “Наука не может передать диалектику, а искусство может, потому что наука пользуется останавливающими словами, а искусство — промежутками, силовыми полями между слов” [53, 151].

² Различение рассудка и разума восходит к Канту. *Рассудок* руководится формальной логикой и мыслит вещи в их неподвижности; *разум* же диалектичен и постигает изменчивое, динамичное единство противоположностей. Если определить рассудок и разум таким образом, тогда искусство классицизма ближе к рассудку, романтическое искусство — к разуму. Недаром Л. Фейербах называл Гегеля “немецким Проклом”. Прокл — один из наиболее выдающихся представителей *неоплатонизма*. Неоплатонизм — один из истоков христианского вероучения. Примечательно, что воспитанный французским Просвещением Стендаль критически относится к системе Гегеля и в 1821 г. пишет о ней: “Эти так называемые философские системы — всего лишь темная и плохо написанная поэзия”. Вот что пишет замечательный польский философ XX в. В. Татаркевич: “Для науки система Гегеля была слишком фантастической, а для поэзии — слишком схематичной” [178, II, 272].

твенно лишь для рассудка, и это просто потому, что принципом рассудка является абстрактное тождество, а принципом мистического (как синонима спекулятивного мышления) — конкретное единство тех определений, которые рассудок признает истинными лишь в их раздельности и противопоставленности... Все разумное мы, следовательно, должны вместе с тем назвать мистическим” [56, 212–213].

Гегель — христианский мыслитель. Его логика изучает развитие мысли Бога. Во введении к “Науке логики” Гегель пишет о том, что ее содержание есть *изображение Бога, каков Он в своей вечной сущности до сотворения природы и какого бы то ни было конечного духа*.

**Романтическое
отождествление поэзии
и философии**

Романтики стремятся отождествить поэзию и философию: **“Руководящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии”**. Философия Гегеля очень близко подошла к воплощению этого идеала. Недаром его современник Стендаль (1783–1842), критически отзываясь о гегелевской системе, утверждал, что это вовсе не философия, а поэзия, правда, темная и невразумительная. Старший современник Гегеля и его единомышленник, великий поэт Гете пишет: “Я почти что начинаю верить, что, пожалуй, лишь одной поэзии может удастся выразить до известной степени такие тайны, которые в прозе обычно кажутся абсурдными, ибо они могут быть выражены только в противоречиях, которые неприемлемы для человеческого рассудка”¹ [46, 188].

Центр диалектики — проблема противоречия; христианство основано на противоречивых, антиномических догматах, и поэзия основана на метафоре, которая представляет собой не что иное, как противоречие (*девушка есть роза*). Вспомним еще раз мысль Пушкина о *религии как вечном источнике поэзии* у всех народов.

Итак, Гегель скорее поэт, чем ученый. Именно это и позволило его философской системе стать одним из воплощений Романтизма (ведь у романтиков был культ искусства).

Характеризуя отношение Гегеля к романтизму, выдающийся современный украинский философ М. Попович пишет: “Романтиком Гегель не был никогда. И все же духовные связи Гегеля с немецким романтизмом прочнее, чем может показаться” [157, 231]. Уже было

¹ Вспомните, например, балладу Вийона “От жажды умираю над ручьем” и сонет Петрарки (см. часть 2).

сказано о свойствах метафоры и об основополагающей роли метафоры в поэзии (см. гл. 3); сказано было и о том, что использование метафоры означает невыполнение одного из основополагающих законов классической логики — закона тождества. Характеризуя стиль гегелевских произведений, М. Попович цитирует известного исследователя немецкого романтизма, литературоведа Н. Берковского: “Литературная речь у романтиков должна была передавать... непрестанное струение жизни, поэзия речи должна была вобрать в себя поэзию вне речи. Это лучше всего давалось стиху, с относительностью всех делений и перерывов хода в нем, которые в конце концов преодолеваются, и стих изливается как некоторая жизнь, единая и цельная. Очень важна роль тропов. Тропы, в частности, метафоры, снимают изоляцию образов, понятий, слов внутри фразы” [21, 31].

Итак, метафора “*снимает изоляцию образов, понятий, слов*”. Классическая логика, напротив, в соответствии с законом тождества, разделяет и изолирует неизменные, неподвижные объекты ($A = A$, девушка есть девушка, роза есть роза). Метафора отождествляет различное ($A = B$, *девушка есть роза*) и, тем самым, противоречит закону тождества. Таким образом, приходится снова вспомнить о противополжении научного знания истинам поэзии, религии и философии (см. гл. 1, 3): вещь неподвижна, неизменна, изолирована, **самотожественна** — и в этом аспекте изучается классической наукой; та же вещь существует во времени, изменяется, движется, развивается, взаимодействует с другими и **становится иной** — и в этом аспекте воплощается искусством и философией¹.

Диалектическая логика и действительность

Гегелевскому стилю мышления присуща метафоричность.

Характеризуя этот стиль, М. Попович пишет: “Это очень напоминает характеристику стиля гегелевских философских произведений. В. И. Ленин отмечал, что и “переходы” от одной категории к другой в некоторых случаях опираются на метафору, так что “дедукция” оказывается снятием изоляции слов благодаря тропам. Не случайно

¹ М. Попович характеризует логические воззрения предшественника Гегеля Фихте таким образом (речь идет о законе тождества): “Презренное аналитическое “ $A = A$ ” имело право на существование лишь как тень высокого синтетического “ $Я = Я$ ” и “ $Я = \text{не-Я}$ ” [157, 226]. Впрочем, еще Платон писал: “Трудное и истинное состоит в том, чтобы показать, что то, что есть другое, есть то же самое, а то, что есть то же самое, есть другое...”

поэзия вслед за музыкой в эстетике Гегеля завершает цикл высших, “романтических” искусств.

Но **важно, что поэтическая бивчивость и туманность возведены Гегелем в принцип не только изложения, но и мышления.**

Доказательство сведено к пониманию, а поскольку система Гегеля является абсолютной истиной для ее создателя, система образов и понятий этой конструкции не нуждается в обосновании — она сама должна быть понятийной базой для понимания всего универсума. На деле **Гегель примыкает к немецкой литературно-художественной традиции, прежде всего романтической**, из которой он вырос, и на базе этой традиции совершает свободное, даже необузданное словотворчество. В известном смысле это сознательное обращение к чуждому логике стилю...

Сквозь категории Гегель смотрел на внешний мир, он гениально угадывал, по выражению В. И. Ленина, диалектику и мышления, и бытия, показывая конечность, диалектическую противоречивость каждого способа огрубления, омертвления живой действительности в категориальных определениях. Получалась, собственно, не логика в старом смысле этого слова, а **учение о действительности и путях ее познания**, конечно, если отделить от мистической оболочки гегельянства его разумное содержание.

Вклад Гегеля в философию столь значителен, что его невозможно охарактеризовать на нескольких страницах. Отметим лишь, что и для логики — в том числе для понимания современной формальной логики — первостепенное значение имела гегелевская диалектическая идея развития, **идея включения жизни в логику.**

“Мысль включить жизнь в логику, — писал В. И. Ленин, — понятна — и гениальна — с точки зрения процесса отражения в сознании (сначала индивидуальном) человека объективного мира и проверки этого сознания (отражения) практикой...” (Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т.29, с.184)” (курсив мой. — А. П.) [157, 231–233].

Сопоставьте это гегелевское намерение — **включение жизни в логику** и его отношение к противоречию с тем, как относится к противоречию младший современник философа, поэт А. Пушкин. Пушкин отдавал себе отчет в противоречивости своих текстов. Например, в конце первой главы “Евгения Онегина” автор пишет [163, IV, 30]:

...Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

Один из разделов спецкурса по роману Пушкина “Евгений Онегин” выдающийся филолог и культуролог XX в. Ю. Лотман называет *“Принцип противоречий”*: “...в ходе работы над “Евгением Онегиным” у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. **Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.** На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности (“классицизм”, “романтизм”), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. “Истинный романтизм”, “поэзия действительности” рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших норм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности” (курсив мой. — А. П.) [130, 410].

Сравните с тем, что пишет о Моцарте (1756–1791) музыковед Г. Мерсман: “У Моцарта целью является превращение выражения в звучание, субъективного и единичного в объективное и всеобщее, **превращение человека в музыку**” (курсив мой. — А. П.) [202, 181].

В высшей степени примечательно это совпадение устремлений философа, поэта и композитора (принадлежащих одной и той же эпохе): и Гегель, и Пушкин, и Моцарт стремятся выйти за пределы, соответственно, философии, литературы, музыки в область живой жизни¹.

¹ Задача, по словам Ю. Лотмана, *практически неосуществимая, но очень характерная как установка.* Интересно сопоставить это с эпизодом из романа Г. Гессе “Степной волк”. Главный герой цитирует Новалиса: “Большинство людей не хочет плавать до того, как научится плавать”. После этого изложено следующее рассуждение: “Разве это не остроумно? Конечно, они не хотят плавать! Ведь они созданы для суши, а не для воды. И конечно, они не хотят думать: ведь они рождены для того, чтобы жить, а не для того, чтобы думать! Ну, а кто думает, кто видит в этом главное свое дело, тот может очень в этом преуспеть, но он все-таки путает сушу с водой, и когда-нибудь он

Автор исследования “Художественная философия Пушкина” С. Кибальник приводит соображения замечательного русского философа и пушкиниста С. Франка об **антиномической** природе пушкинского художественного мышления: “Это живое ведение или, вернее, эта самопознавшая себя жизнь не исчерпывается никакими “мыслями” или “идеями”. Ее идеальное содержание выразимо лишь в комплексе противоборствующих и взаимно уравнивающих друг друга идей — есть “соединение противоборствующего и гармония разнородного”, как определяет самое жизнь древний Гераклит (о Гераклите см. в гл. 2. — А. П.). Его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противоположностей (coincidentia oppositorum), единства разнородных и противоборствующих потенций бытия” [99, 27].

Не только С. Франк, размышляя о Пушкине, вспоминает Гераклита; выдающийся пушкинист начала XX в. М. Гершензон посвящает обширную работу “Тольфстрем” сближению Гераклита и Пушкина [59].

Это вполне понятно. Учение Гераклита, как известно, строится на двух неразрывно связанных друг с другом философских идеях — это **единство противоположностей (противоречие)** и **движение** (ведь *движение*, как пишет Гегель, *есть само существующее противоречие*). Это же единство имеет фундаментальное значение для постижения творчества Пушкина. Гегель сказал однажды, что нет ни одного положения Гераклита, которое он (Гегель) не взял в свою логику. Итак, творчество поэта Пушкина и философа Гегеля имеет общий исток — идеи Гераклита. Отсюда понятно, почему **“художественная философия” Пушкина и диалектика Гегеля имеют черты сходства** (см. также комментарий к “Домику в Коломне” и “Моцарту и Сальери” Пушкина в части 2). Это сходство состоит в том, что и поэт, и философ стремятся воплотить противоречие (и, соответственно, неразрывно связанные с ним движение и бесконечность). Если приверженцы классицизма разделяют и противопоставляют противоположности — возвышенное и низменное, трагическое и комическое, серьезное и смешное, то романтики стремятся их сблизить, даже отождествить (вспомните примеры из Пушкина).

утонет” (Гессе Г. Степной волк // Иностранная литература. — 1976. — №4. — С. 152). Итак, область **мышления**, в какой бы то ни было сфере, на каком бы то ни было языке (философии, поэзии, музыки), противопоставляется области **жизни**.

*Диалектическая природа
романтического
искусства*

Важнейшая особенность мировоззрения романтиков — диалектичность мышления.

Замечательный российский искусствовед А. Якимович, характеризуя искусство одного из

величайших художников конца XVIII — начала XIX в., испанца Ф. Гойи, пишет: “Исторический опыт новой эпохи, сотрясаемой революциями и войнами, опровергал прежнее представление людей о том, что “темное” и “светлое” несовместимы. Жизнь оказалась сложнее. Все существующее, то есть и история, и народ, и отдельный человек с его мечтами, фантазиями, надеждами и страхами, вовлечено в процесс изменения, становления. Свежее и прогнившее, светлое и темное составляют неразложимую амальгаму. Прежде никто из художников как будто не отрицал нравственный принцип, который гласил, что злые злы, а добрые добры, то есть за одних надо стоять, а других отвергать. Правда, иной раз возникали в живописи образы “злой” красоты, и некоторое, обычно невольное, любованье заведомо запретным, испорченным, нравственно сомнительным, как в некоторых портретах художников-маньеристов или галантно-мифологических и эротических сценах рокайльной живописи в ее циническом варианте. Однако даже такая “игра со скверной” вовсе не отрицает того факта, что добро и зло несоединимы. Искусство подчинялось, таким образом, нравственному императиву, требовавшему разделения двух начал и выбора одного из них — начала доброго и светлого. Отныне искусство начинает стремиться к другому — к истине, какова бы она ни была, — как высшей ценности. Истина может быть любая: она и радуется, она и разоблачает человека. Она бывает и безжалостной, и обидной. В ее зеркале он обнаруживает, что и его добро оборачивается иной раз злом, зло имеет в себе нечто положительное. ***Правдивое изображение абсолютно нерасчленимой смеси прекрасного и отвратительного, человеческого и животного, высокого и низкого становится магистральной линией художественного мышления***” (курсив мой. — А. П.) [148, 290]. *Все это справедливо и по отношению к искусству Пушкина, Моцарта и Гете: душа их искусства — гегелевская диалектика, принцип совпадения противоположностей.*

Красноречиво само название поэтического сборника английского романтика У. Блейка: “Бракосочетание Неба и Ада” (1790). “Революция толкает нас познавать правду во всем, без жалости и предрассудков”, — отмечает выдающийся французский композитор Гретри (1741–1813) в письме к директору брюссельской оперы.

Вот как литературовед Б. Гаспаров характеризует *диалектику Пушкина*: “Романтическая поэтика открыла диалектику сакрального и инфернального, взаимосвязь противоположностей, но при этом ограничивала использование данного концепта сферой индивидуального характера и внутренней жизни героя. Классицизм... был чужд диалектике и склонен был резко разделять полюсы добра и зла. Поэтический мир Пушкина вырастает из синтеза этих двух художественных систем¹. Он воспринимает диалектику характера романтической личности, но при этом проецирует романтический релятивизм в объективную, космически-универсальную сферу. **Борьба и переплетение добра и зла, происходящие в душе байронического героя, превращаются в универсальный закон человеческой истории и космического миропорядка.**

Этим синтезом далеко не исчерпывается содержание образной системы, вырастающей в зрелых произведениях Пушкина. Не менее важным ее источником явилась традиция фривольной и кощунственной поэзии века Просвещения — традиция Вольтера и Парни. Ассимиляция этой традиции придала пушкинской “космической диалектике” такую амплитуду снижения и пародирования, какой романтизм не достигал даже применительно к индивидуальному характеру. Байронический герой склонен был относиться к демоническим порывам своей натуры с должной серьезностью; но у Пушкина слияние добра и зла, неба и ада достигает таких пропорций, при которых высокий пафос оказывается неотделим от гротескной непристойности и безжалостного, демонстративно цинического, поистине инфернального осмеяния. В этой безжалостности пушкинской диалектики, несравнимой в этом отношении с “романтической иронией”, виден отпечаток рационализма и салонного остроумия XVIII столетия...”² [51, 328].

Дух противоречия (т. е. диалектика) и движения воплощается в реалиях Романтизма многообразно. Во-первых, он пронизывает собою всю бурную и трагическую **наполеоновскую эпоху** — эпоху войн

¹ О синтезе классицизма и романтизма в творчестве Пушкина см. гл. 9. — А. П.

² Сравните с четверостишием замечательного российского поэта В. Строчкова (род. 1943):

Читая Пушкина, я Пушкина читал
и хохотал куда и где попало.
Пушинка Пушкина, видать, в ноздрю попала,
и я чихал. Чихал. На все чихал.

2003

(Строчков В. Наречия и обстоятельства. — М., 2006. — С. 193).

и мятежей. Во-вторых, его порождением является **романтическая ирония**. И, наконец, в-третьих, его воплощением является **сонатная форма** в музыке и литературе. В последующих трех главах рассмотрим это подробнее.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте своеобразие эпохи Просвещения, сравнив ее с эпохой барокко и эпохой Романтизма.
2. Прокомментируйте слова Гегеля: “Противоречие — вот что на самом деле движет миром”.
3. Приведите примеры сближения противоположностей в романтическом искусстве.
4. Каким образом Кант отвечает на вопрос о том, что такое Просвещение?
5. Что такое радицентризм Просвещения?
6. Какую роль сыграла французская революция в возникновении Романтизма?
7. Каким образом гегелевская диалектика воплощается в художественной культуре конца XVIII и первой трети XIX века?
8. Почему диалектика ближе к религии и искусству, чем к классической науке?
9. Чем диалектическая логика Гегеля отличается от классической (формальной) логики, созданной Аристотелем?

Примечания

¹⁾ Вот что пишет современный исследователь¹: “Убивая Бога, рационалистическая Утопия берет за основу теологический дискурс, его символику, без которой невозможно придать смысловое единство разрозненным историческим фактам. Одним из самых универсальных принципов христианства является, например, принцип *жертвы*, благодаря которому в потоке нейтрального времени выделяется Конец Времен и Начало Времен. Моделью подобного придания смысла историческому времени через *жертву* может служить жертва Христа, которая означает окончание “старой истории” действия Ветхого Завета и начало “новой истории” — нашей эры.

Типичным примером ритуальной жертвы в контексте новой просветительской социальной мифологии является и *казнь короля* в начале Французской революции, **которая в массовом сознании символизирует окончание**

¹ XXI век: мир между прошлым и будущим. Культура как системообразующий фактор международной и национальной безопасности / Науч. ред. О. П. Лановенко. — К., 2004. — С. 144.

чание действия божественной детерминации социального и, шире, человеческого бытия как такового и начало новой истории — Царства Человека...” (курсив мой. — А. П.).

²⁾ Приведем отрывок из работы П. Флоренского “Космологические антиномии Иммануила Канта” [185, II, 29–333]. **Экскурс об антиномической природе разума.**

Как уже было сказано, антиномии в существе своем приводятся к дилемме: “конечность или бесконечность”. Эта противоборственность конечности и бесконечности в разуме есть выражение глубочайшего противоречия коренных норм самого разума. По природе своей разум имеет закал антиномический, ибо разум дву-законен, дву-центрен, дву-осен. А именно, в разуме *статика* его и *динамика* его исключают друг друга, хотя вместе с тем они не могут быть друг без друга. С одной стороны, в статическом плане, в плане неподвижной данности понятий каждое А есть А, и вся сила мышления — именно в том, чтобы всякое А разграничить от не-А, — и твердо держаться этого разграничения. Чтобы мыслить А, мы должны изолировать его от всего того, что есть не-А, т. е. мы должны обособить, ограничить А, отделить его от не-А, как мыслимое, по существу дела есть *конечное*.

Мы не можем мыслить *процесса*, не разлагая его на последовательность стационарных состояний, — на последовательность моментов неизменности. И мы не можем также мыслить непрерывное (continuum), не разлагая его на прерывную совокупность точечных элементов.

Движение мы разлагаем на ряд состояний покоя (кинематограф), непрерывное — на множественность элементов уже неделимых. На этом основаны вечно-истинные парадоксы Зенона: о летящей стреле и др. Это — с одной стороны. А с другой — в плане динамическом, в плане устремления к *обосновке* понятия (т. е. определения и доказательства) каждое А должно иметь свою основу в не-А; сущность всякого объяснения — именно в приведении А к тому, что само не есть А, к не-А, ибо иначе объяснение было бы тождеством. Когда мы спрашиваем: “Что есть А?”, то нам дают ответ: “А есть Б”, т. е., другими словами, выводят А из его само-тождества $A = A$ и приравнивают его Б — тому, что не есть тождественно А. Мыслить ясно и отчетливо — это значит под А разуметь именно А и ничего более; объяснять и доказывать — это значит выходить мыслью за пределы А, к Б. Мыслить ясно и отчетливо — это значит стоять на А и не сбиваться с него на не-А. Объяснять (определять и доказывать) — это значит идти от А к Б, — к тому, что есть не-А. Но, чтобы идти от А к Б, надо сперва установить А как А, т. е., чтобы объяснять или доказывать А, надо сперва мыслить его ясно и отчетливо.

Для того же, чтобы мыслить ясно и отчетливо, надо *понимать* это А, т. е. надо объяснять (определять и доказывать) его, надо устанавливать А как не-А. Но для последнего опья-таки надо установить А как А. И так идет процесс ad indefinitum (до бесконечности. — А. П.). Одна функция разума предполагает другую; но, вместе, одна — исключает другую. Всякое не-тождественное объяснение приводит А к не-А. Всякое ясное и отчетливое мыш-

ление устанавливает тождество $A = A$. Утверждение A как A , и утверждение его как $\text{не-}A$ — таковы два основных момента мысли. С одной стороны — статическая множественность понятий, ибо каждое из многих A закрепляется в своем противуположении всем прочим; с другой — динамическое единство их, ибо каждое из многих A приводится к другому, это — к третьему и т. д.

Статистическая множественность понятий и динамическое их единство несовместны друг с другом: с одной стороны, ведь рассудок должен стоять на данном (т. е. единичном) и конечном (т. е. ограниченном), а с другой — идти за всякую данность (т. е. единичность) и конечность (т. е. ограниченность), ибо всякое объяснение требует бесконечного ряда объяснительных или доказательных звеньев, из которых каждое нарушает само-тождество понятия объясняемого. Это нарушение само-тождества, повторяю, *никогда* не может быть закончено, потому что каждое определение требует нового определения и каждое доказательство — нового доказательства. Если мы определили или доказали A чрез B , то прежние вопросы повторяются теперь относительно B . Стоит дать ответ на них для B , определить или доказав его чрез V , чтобы они повторились теперь для V и т. д. Итак, первая из норм рассудка требует остановки мысли, а вторая — беспредельного движения мысли. Первая понуждает установить A , а вторая — свести его с B . Первая есть *закон тождества*, а вторая — *закон достаточного основания* (центральные законы классической логики. — *A. II.*). При этом термин “закон тождества” я употребляю несколько условно, включая в него не только собственно закон тождества, но еще и его неизбежных сопутников — *закон противоречия* и *закон исключенного третьего*; все три закона, вместе взятые, выполняют одну функцию, а именно выделяют и устанавливают объект мышления. К закону тождества, понимаемому в только что разъясненном смысле, и к закону достаточного основания сводятся все нормы разума, но эти, коренные, редуцирующие нормы — несовместимы между собою и своим раздором уничтожают разум. Основа разума — закон тождества, и уток его — закон достаточного основания. Ткань разума — сотканная из *конечности* и *дурной бесконечности* (беспредельности) — раздирается в противоречиях. Разум *равно* нуждается в *обеих* своих нормах и ни без *одной* (т. е. без начала конечности), ни без *другой* (т. е. без начала бесконечности) работать не может. Он *не* может работать, однако, и при пользовании *обеими* ими, ибо они несовместимы. Нормы разума необходимы, но они — и невозможны. Разум оказывается насквозь антиномическим, — в своей тончайшей структуре. Кантонские антиномии только *приоткрывают* дверь за кулисы разума. Но, будучи выставлены с полною сознательностью и в укор эпохе просветительства, с вызовом рационализму XVIII-го века, они являются великою *моральною* заслугою Коперника философии.

Только что указанная антиномичность основного строения разума ставит существенный вопрос о разуме, а именно: “Как возможен разум?” Попытку дать ответ на поставленный вопрос представляет моя работа “Столп и Утверждение Истины”.

3) “Кант полагает, что все эти вопросы, — о конечности или бесконечности мира, существовании свободной воли и существовании Бога, — никогда не

могут быть решены с помощью мышления, потому что для их решения человеческий рассудок должен выйти за границы опыта, поскольку, разумеется, в опыте эти “бесконечные” реальности не могут быть даны. А выйти за пределы опыта рассудок не имеет права: его понятия — категории — имеют силу и смысл только в границах опыта. В результате своего размышления Кант приходит к выводу, что, поскольку невозможно теоретически доказать существование свободной воли и Бога, с одной стороны, а, с другой, без допущения их существования невозможно построить мир нравственности, постольку остается *верить* в то, что *знать* невозможно. Тезис всех кантовских антиномий высказывается в пользу религиозного мировоззрения, антитезис — в пользу позитивистски-научного” (Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. — М., 1970. — С. 213).

4) Диалектика — теоретическое обобщение величайшего события рубежа веков — Французской революции.

“*Диалектика* — теория такого различия явлений, понятий и предметов вообще, которая в то же самое время с необходимостью требует и отождествления того, что различно. Так, человек непрерывно меняется с момента своего появления на свет и до последнего момента своей жизни, и все-таки это — один и тот же человек. В живом организме отдельные органы совершенно непохожи один на другой, и тем не менее все они представляют собой один и тот же вполне целостный организм. И вообще, части целого, безусловно, отличны от самого целого; но тем не менее целое есть то новое качество, в котором все составляющие его отдельные качества совпадают в общей нераздельности. **Короче говоря, диалектика в основном есть учение о единстве и борьбе противоположностей...**”

В новое время, в период господства рационалистической метафизики, математический анализ (Р. Декарт, И. Ньютон, Л. Эйлер), оперирующий переменными, то есть бесконечно становящимися функциями и величинами, стал хотя и не всегда осознанной, но фактически неуклонно назревавшей областью диалектики. Ведь то, что в математике называют переменной величиной, является с философской точки зрения становящейся величиной; в результате этого возникают те или иные предельные (о понятии *предела* см. гл. 5. — А. П.) величины, которые в полном смысле слова оказываются единством противоположностей. Так, производная есть единство противоположностей аргумента и функции, не говоря уже о самом становлении величин и о переходе их к пределу... Классическую для нового времени форму диалектики создал немецкий идеализм, начавший с ее негативной и субъективистской трактовки у Канта, и перешедший через Фихте и Шеллинга к объективному идеализму Гегеля... Гегелевская диалектика... — это систематически развитое учение, в котором дана содержательная картина всеобщих форм движения... **Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии.** Все логические категории берутся Гегелем в их динамике и творческом взаимопорождении...” (курсив мой. — А. П.) [122, 113–134].

Сердцевина диалектики — учение о единстве противоположностей, о противоречии — представляет собой попытку мыслить движение, изменение, развитие: “Мы не можем представить, выразить, смерить, изобразить движения, не прервав непрерывного, не упростив, огрубив, не разделив, не омертвив живого. Изображение движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление, — и не только мыслью, но и ощущением, и не только движения, но и **всякого** понятия.

И в этом *суть* диалектики. *Эту-то суть* и выражает формула: единство, тождество противоположностей” (Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 233).

В. Библер отмечал: **“Категория “противоречие” и связанные с нею в логическом учении Гегеля рассуждения представляют собой главное в его теории** и занимают в “Науке логики” (один из основополагающих трудов Гегеля. — А. П.) центральное место. “Мыслящий разум заостряет, так сказать, пригупившееся различие разного, простое многообразие представления, до существенного различия, до противоположности. Лишь доведенные до крайней степени противоречия, многообразные [моменты] становятся деятельными и жизненными по отношению друг к другу и приобретают в нем ту отрицательность, которая есть имманентная пульсация самодвижения и жизненности”.

Гегель... видел в “противоречии” максимальную ступень в развитии соотношения “противоположностей”. **Противоречие “есть корень всякого движения и жизненности”**. Оно есть всеобщий принцип самодвижения. “Противоречие — вот что на самом деле движет миром, и смешно говорить, что противоречие нельзя мыслить. Правильно в этом утверждении лишь то, что противоречием дело не может закончиться и что оно (противоречие) снимает себя само через себя”. В этих словах Гегеля нашло выражение его великое открытие фундаментальной роли противоречия в развитии объективного мира и в познании его людьми. Здесь выражено гегелевское понимание сущности самой диалектики...

Гегель нападает на логический закон непротиворечия, истолковывая его как антипод положения о всеобщей противоречивости вещей и явлений. Здесь необходим комментарий.

Очевидно, что если формально-логический закон (не)противоречия накладывает вето именно на формально-логические противоречия, то он в принципе не в состоянии отрицать закона всеобщей диалектической противоречивости и не может быть помехой в его действии. Формально-логическим противоречиям соответствуют контрадикторные формально-логические отрицания, тогда как противоречия диалектические складываются на основе действия “снятий”, т. е. диалектических отрицаний. ...Механизм “снятий” был выдвинут Гегелем в качестве способа образования системы категорий его логики: определенное диалектическое отрицание как переход “в свое иное” “содержит предыдущее понятие, но содержит больше, чем только его, и есть единство его и его противоположности. — Таким путем должна вообще образоваться система понятий”...

Гегель сам опирается на логический закон непротиворечия именно тогда, когда он отвергает другой логический закон — исключенного третьего: “Поло-

жение об исключенном третьем утверждает, что нет ничего такого, что не было бы ни А, ни не-А, что нет такого третьего, которое было бы безразлично к этой противоположности. В действительности же имеется в самом этом положении третье, которое безразлично к этой противоположности, а именно само А... само нечто есть то третье, которое должно было бы быть исключено”. Хотя пример, приводимый далее Гегелем (модуль в алгебре), и не очень удачен, в рассуждениях Гегеля о законе исключенного третьего нашел верное отражение важный диалектический тезис: **в каждом взаимоотношении сторон есть нечто их объединяющее**. “Всякая конкретная вещь, всякое конкретное нечто стоит в различных и часто противоречивых отношениях ко всему остальному, ergo, бывает самим собой и другим” (Ленин В. И. Полн. Собр. соч. — Т. 29. — С. 124).

Во всей действительности происходит, по Гегелю, неустанное ритмическое возникновение и снятие противоречий. Они преодолеваются, их побеждают, но затем их беспокойный огонь вспыхивает в новой форме, так что в принципе они неистребимы, хотя каждое отдельное из них может быть побеждено. Наука “живет” противоречиями в том смысле, что ее силы направлены на то, чтобы “развязывать” появляющиеся в ее ткани узлы противоречий, и в этих усилиях состоит ее, науки, жизнь... **у Гегеля понятия “движение” и “противоречие” тяготеют к слиянию**. Самодвижение есть “изображение противоречия”, а “противоречие” есть всеобщая движущая сила. Все вещи противоречивы в самих себе...

Диалектика в классической немецкой философии... стала ответом на важнейшие философские вопросы, поставленные XVII и XVIII веками перед человеческой мыслью. В философии двух предшествовавших столетий проблемы — это альтернативные дилеммы: эмпиризм (сенсуализм) или рационализм; субстанция или субъект; конечное или бесконечное; свобода или необходимость; необходимость или случайность; добро или зло и т. д. У тех мыслителей, которые начинали преодолевать метафизические горизонты мышления, альтернативы начали заменяться первыми опытами диалектических решений. Именно такие решения предлагает... классическая немецкая философия” (История диалектики. Немецкая классическая философия. — М., 1978. — С. 262–272, 340–341).

“Диалектика Гегеля есть форма разрешения антиномии, превращения “загадки” в действительное логическое начало. В диалектическом тигле “это” понятие показывает свою способность быть *иным*. В понятии вскрывается внутреннее противоречие, и оно оказывается способным быть и основанием и обоснованным. Понятие обосновывает себя своим развитием и в конечном счете обнаружением тождественности своего “абсолютного начала” и “абсолютного конца”. Конечный путь развития понятий оказывается обоснованием своего логического движения (выясняется, что этот пункт лежал и в самом начале движения). Гегель вскрыл, таким образом, реальное и очень существенное позитивное определение логического движения” [23, 18].

Глава 7

ДИАЛЕКТИКА НАПОЛЕОНОВСКОЙ ЭПОХИ: ПУШКИН И ГЕГЕЛЬ

- *Романтизм и идея личности.*
- *Наполеон Бонапарт в оценке Пушкина.*
- *Гегель и Пушкин-историк: восхождение от абстрактного к конкретному.*
- *Антиномическая природа пушкинского художественного мышления: “односторонность есть пагуба мысли”.*



Мятежной вольности наследник и убийца.
А. С. Пушкин

*Говорят, что посредине между двумя противоположными
мнениями лежит истина. Ниоим образом! Между ними лежит
проблема, то, что недоступно взору, — вечно деятельная жизнь,
мыслимая в покое.*
И.-В. Гете

МАУП

**Романтизм
и идея личности**

Вторая половина XVIII в. — время великого перелома в истории европейской культуры. Уходила в прошлое многовековая эпоха культуры,

ориентированной на коллективное, родовое, всеобщее, культуры, которую филологи А. Михайлов и С. Аверинцев называли *риторической*, и начиналась эпоха, ориентированная на личностное, уникальное, неповторимое, эпоха культуры, обращенной к человеку, *единственному и неповторимому человеку во всем его своеобразии*.

Один из поэтов этого времени, француз Станислав де Буфлер (1738–1815) пишет:

Etre jolie, etre belle,
Ce n'est rien que tout cela;
Il faut etre comme celle,
Comme celle que voila¹.

В высшей степени показательно это противопоставление общей, риторической категории “прекрасное” и живой, неповторимой индивидуальности, — *вот эта* красавица, которая сейчас перед нами, “которая вот”, *celle que voila* (так и видишь этот указующий жест автора!).

Эпоха романтизма — пограничная между столетиями риторической культуры и “нашим временем”.

Одна из основополагающих идей романтизма — **идея личности, представление об уникальности, неповторимости каждого человека**. Немецкий писатель-романтик, художник и композитор Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) пишет о “характеристическом запечатлении личности в музыке”; русский писатель И. Тургенев утверждает: “Романтизм есть не что иное, как апофеоз личности”.

Реальный живой человек всегда принадлежит определенному народу и определенной эпохе. Не существует человека вообще: есть французы, русские, испанцы, итальянцы, англичане; средневековый человек очень отличается от человека эпохи Возрождения. **И национальный колорит в искусстве, и историзм являются художественными открытиями романтиков.**

¹ Дословно:

Быть очаровательной, быть прекрасной, —
Все это не более, чем пустяк,
Надо быть, как эта,
Как эта, которая вот!

Что же такое личность? Об этом пишет историк культуры Л. Баткин в работе “На пути к понятию личности” (см. часть 2).

На языке классической немецкой философии, используя *диалектическую триаду*, это можно было бы сформулировать так: *тезис* — всеобщее, коллективное (культура, история), *антитезис* — единичное (новорожденный человек, младенец), *синтез* — личность, человек как член общества, обогащенный воспитанием и образованием. “...*ново-европейский* индивид — личность постольку, поскольку он выступает как имманентно-независимый¹ и способный накладывать отпечаток на всеобщее...*Средневековый* индивид, напротив, личность постольку, поскольку он наиболее полно соотносен со всеобщим и выражает его” [15, 543].

Примером такой яркой *личности*, способной оказывать влияние на ход истории, является Наполеон Бонапарт (1769–1821).

Наполеон Бонапарт в оценке Пушкина

В истории Европы первые полтора десятилетия XIX в. — это наполеоновская эпоха. Наполеон — властитель дум двух или трех поколений. О нем размышляют Гете и Стендаль, Байрон и Гегель². “Мы все глядим в Наполеоны...” — пишет Пушкин в “Евгении Онегине”. Диалектическое сближение противоположностей, *переплетение добра и зла* проявляются, в частности, в том, каким образом Пушкин осмысливает фигуру Наполеона.

В раннем стихотворении “Наполеон на Эльбе” (1815) император-полководец охарактеризован поэтом однозначно отрицательно — “*губитель*” и “*хищник*”; то же в оде “Вольность” (1817) [163, I, 46–47]:

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радости вижу.

¹ Имманентный — значит, внутренне присущий какому-либо явлению, проистекающий из его природы.

² Шумели в первый раз германские дубы,
Европа плакала в тенетах,
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах... —

так пишет о наполеоновской эпохе великий русский поэт XX в. О. Мандельштам в стихотворении “Декабрист” (1917) (Осип Мандельштам. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. — Тбилиси, 1990. — С. 108).

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.

Кажется, нельзя высказаться более определенно и однозначно! Вспомним о том, что кумиром пушкинской юности был глава французских классицистов Вольтер (см. часть 2, стансы Вольтера в переводе Пушкина), вообще французский классицизм был почвенным стилем для юного поэта, а классицистический канон требует от драматурга жесткой определенности в описании персонажа.

Пусть будет тщательно продуман ваш герой,
Пусть остается он всегда самим собой, —

пишет Буало. У замечательного русского драматурга Д. Фонвизина даже фамилии действующих лиц красноречивы, например, Правдин и Скотинин.

Однако уже в 1821 г. повзрослевший поэт отходит от этой классицистической односторонности. Получив известие о смерти полководца, он создает большое стихотворение “Наполеон” [163, I, 162], которое начинается так (курсив мой. — А. П.):

Чудесный жребий совершился:
Угас *великий человек*

В стихотворении “К морю” (1824) он сравнивает Наполеона с первым поэтом эпохи Байроном и называет гением. В том же 1824 г. Пушкин создает стихотворение, оставшееся незаконченным [163. I, 592]:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?
Зачем потух, зачем блистал,
Земли чудесный посетитель?

Вещали книжники, тревожились цари,
Толпа пред ними волновалась,
Разоблаченные пустели алтари,
Свободы буря подымалась.
И вдруг нагрянула... Упали в прах и в кровь,
Разбились ветхие скрижали,
Явился Муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали.

И горд и наг пришел Разврат,
И перед ним сердца застыли,

За власть Отечество забыли,
За злато продал брата брат.
Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.
И безразлично, в их речах,
Добро и зло, все стало тенью –
Все было предано презрению,
Как ветру предан дольный прах.

Первые четыре строки, которые представляют собой **вопросы, остающиеся без ответа** (обратите внимание на то, что знаменитый вопрос пушкинского Моцарта “...гений и злодейство – две вещи несовместные. Не правда ль?” – тоже остается без ответа), указывают на сложность **проблемы Наполеона**¹. Действительно, **свобода** – великое благо, один из лозунгов Французской революции, и та же самая свобода – страшная буря и причина кровопролития.

Нелегко решить, является ли деятельность Наполеона **добром** или **злом**. Конечно, Франция при нем вела непрерывные войны и вся Европа была залита кровью французов и их жертв – немцев, итальянцев, испанцев, русских. Наполеон – великий полководец² и, как любой великий полководец, например, Александр Македонский или Юлий Цезарь, виновен в гибели многих людей. Но не следует забывать и о том, что **“на штыках наполеоновских армий в Европу шли достижения Французской революции, завоевания Наполеона были сильнейшим ударом по феодализму”** [149, 351].

Что такое **феодальное** общество? Это общество сословное, т. е. такое, в котором люди не равны перед законом. Представителю высшего сословия, например, сыну герцога, можно гораздо больше, чем представителю низшего сословия, например, сыну крестьянина. На знамени революции начертано: **свобода, равенство, братство**. О ка-

¹ “Ощущение таинственного предназначения императора, самой судьбы, стоящей за Наполеоном, чудесного жребия, скрытого от смертных, было свойственно многим писателям эпохи (Гете, Гюго, Гейне; Пушкин и Стендаль среди них). Наиболее сильно это впечатление выразил Гете: “...каждый чувствует, что за ним стоит нечто такое, чего невозможно понять”” (*Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М., 1998. – С. 303).

² Какое удивительное словосочетание “великий полководец!” Можно ли называть великим человека, виновного в гибели многих людей?

ком равенстве¹ идет речь? О *равенстве перед законом* всех людей, независимо от их происхождения. *Если* мы признаем такое равенство *хорошим*, а феодальное неравенство — *плохим*, *тогда* мы должны признать за Наполеоном заслугу продвижения Европы от феодализма к буржуазной демократии, к более справедливому устройству общества, ведь его завоевания способствовали торжеству *равенства!* Историк Е. Тарле пишет: “Наполеон нанес феодализму такие непоправимые удары, от которых он уже никогда оправиться не мог, и в этом прогрессивное значение исторической эпопеи, связанной с его именем” [177, 9].

Именно в кодексе Наполеона (1804) провозглашается *равенство всех граждан перед законом*. Деятели революции — и французской, и русской, воодушевленные перспективой светлого будущего, стремились к свободе, равенству и счастью для всех и считали себя вправе пролить реки крови и сделать несчастными современников ради счастья потомков.¹⁾ За каждый шаг на пути прогресса приходилось платить очень дорого! Насколько светлым оказалось будущее, к которому этот путь привел, — вопрос открытый. Великий философ Гегель, родившийся годом позже Наполеона, усматривает в его действиях действия *мирового духа* и пишет о том, что прогресс человечества часто совершается через зло и несчастье: “Мировая история не предназначена для счастья. Периоды счастья в ней — лишь пустые страницы”.²⁾

Пушкин был противником катастрофических, революционных преобразований. Он писал: “Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества” [164, 414].

Вот что, исследуя пушкинское стихотворение “Зачем ты послан был...”, пишет в работе “Пушкин и Наполеон” литературовед Б. Реизов²: “Кто послал?” — вопрос почти риторический. Бог или дьявол послал в этот мир воителя, растоптавшего с трудом добытую свободу, превратившего свободных людей в рабов? Это проблема зла, которое

¹ Вообще говоря, идея *равенства* может навести на трудные размышления. Самого поверхностного наблюдения достаточно для того, чтобы заметить, что люди очень различны: они отличаются друг от друга возрастом, полом, внешним видом, одаренностью и т. д. Гораздо легче понять человека, который учит о неравенстве людей, нежели того, который настаивает на их равенстве.

² Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. — Л., 1970. — С. 61.

приводит за собой добро, насилия, утверждающего порядок, средств, оправдываемых целью. На примере Наполеона она могла быть поставлена с особенной яркостью. Современник, переживший великую эпоху 1789–1815 годов и чувствовавший, как все еще содрогается земля под замиренной Европой, не мог не задавать себе этого вопроса в общем и частном плане... “Земли чудесный посетитель”, очевидно, совершил видимое зло, но тайное благо. Если продолжать дальше в духе тех рассуждений, которые повторялись в среде европейских либералов, — внутри страны он спас революцию от нее самой и на ее границах — от войск европейской коалиции.

Казалось, что Свобода погибла в кулаке нового тирана, но это было заблуждение, которому поверили народы. Она не могла погибнуть, потому что тиран спас ее и передал следующим поколениям. Хартия 1814 года и революционные движения по всей Европе свидетельствуют о том, что Свободу задушить нельзя.

“Рекли безумцы: нет Свободы”, — но то были безумцы, и напрасно народы им поверили. Этот стих приобретает особое значение, так как перефразирует известные слова Писания: “Несья Бога, рече безумец в сердце своем”.

Пушкин, взрослея, все более занимался историей. Пушкину-историку посвящена обширная литература. “...при постоянном интересе русских классиков к прошлому только Карамзин и Пушкин могут быть зачислены в профессиональные ученые...” [209, 3].

История — особенная наука, Н. Бердяев пишет о ней так: “В истории нет ничего **абстрактного**, отвлеченного. Все абстрактное по существу противоположно историческому. Это социология имеет дело с отвлеченным, с абстрактным, а история — только с **конкретным**... Все подлинно историческое имеет индивидуальный и конкретный характер” [18, 13].

**Гегель и Пушкин-историк:
восхождение
от абстрактного
к конкретному**

Что есть **абстрактное** и что есть **конкретное**? Гегель в работе “Кто мыслит абстрактно?” прекрасно объясняет, что значит мыслить **абстрактно** и что значит мыслить **конкретно** [55, I]. Абстрактное мышление неразвито и примитивно. С него начинает ребенок, как начинало и человечество в целом. Такое мышление схватывает предмет лишь со стороны его простейшего, бросающегося в глаза свойства (“у Моль-

ера скупой скуп — и только” — вспомните слова Пушкина о мольеровских и шекспировских характерах), оно не способно еще постигнуть предмет во всех его связях и отношениях с окружающим миром, во всей целостности его качеств, то есть конкретно.

Кто мыслит абстрактно? Необразованный человек, а вовсе не просвещенный. Вот ведут на казнь убийцу. Вокруг толпа, и для нее этот человек — воплощение одного-единственного качества, одной абстракции — он убийца. Ничто другое во внимание не принимается. Дамы, может статься, заметят, что он сильный, красивый, интересный мужчина. Но такое замечание возмутит толпу: как так? Убийца красив? Можно ли думать столь дурно, можно ли называть убийцу красивым? Сами, небось, не лучше!

Это и называется “мыслить абстрактно” — видеть в убийце только одно — что он убийца, и абстрагироваться от всего остального, что характеризует человеческое существо, растворить в этом одном-единственном качестве все остальные.

“Конкретный” и “абстрактный” — философские термины, происходящие из латыни. Лат. *concretus* по своему буквальному смыслу значит “сращенный, объединенный из многих частей в единое” в противоположность *абстрактному* как разорванному, разъединенному, расщепленному. *Конкретное* возникает в мышлении через своего рода сращение *абстрактных* определений, образующих единство в многообразии. Путь, которым мышление воспроизводит для себя предмет во всей его полноте, целостности, конкретности, Гегель назвал *восхождением от абстрактного к конкретному*. На этом пути мышление классицистов, создававших односторонние непротиворечивые характеры, соответствует более низкой ступени, мышление Шекспира и его последователей — более высокой. Пушкин, ученик Шекспира, создает многосторонние, противоречивые, парадоксальные характеры (см. гл. 8, 9).

Созревание мышления поэта, движение его от абстрактного к конкретному, от классицизма к романтизму, очень ярко выразилось в этом его обращении к истории (в частности, в размышлениях о Наполеоне — историческом лице) со всей ее конкретностью (“Он только что созрел”, — горестно скажет в 1840 г. Е. Баратынский о погибшем Пушкине).

Существует некое подобие между образом мыслей Гегеля и его младшего современника Пушкина¹: размышления поэта-ис-

¹ Сравните с мнением выдающегося немецкого философа, кантианца В. Виндельбанда: “Руководящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии” [41, 270].

торика о Наполеоне являются ярким примером воплощения гегелевской концепции восхождения от абстрактного к конкретному.

*Антиномическая
природа пушкинского
художественного мышления:
“односторонность
есть пагуба мысли”*

Итак, подобие между образом мыслей Пушкина и идеями представителей классической немецкой философии состоит в пристальном внимании к категории **противоречия**.

Категория противоречия представляет собой основную, центральную категорию пушкинского мышления! Об **антиномической природе пушкинского художественного мышления** в работе “О задачах познания Пушкина” пишет выдающийся мыслитель, русский философ и пушкинист С. Франк: “Это живое ведение или, вернее, эта самопознавшая себя жизнь не исчерпывается никакими “мыслями” или “идеями”. **Ее идеальное содержание выразимо лишь в комплексе противоборствующих и взаимно уравновешивающих друг друга идей** — есть “соединение противоборствующего и гармония разнородного”, как определяет самое жизнь древний Гераклит... Его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противоположностей (coincidentia oppositorum), единства разнородных и противоборствующих потенций бытия. Поэтому все попытки приписать Пушкину какое-либо однозначное, отвлеченно-определенное отношение к проблемам жизни, отыскать у него “миросозерцание”, основанное на каком-либо **одном** принципе, заранее безнадежны и методологически превратны. Эти попытки постоянно повторяются в литературе о Пушкине: даже такой человек, как Достоевский, не удержался от соблазна — как ядовито замечает Конст. Леонтьев — “превратить героического, чувственного, языческого Пушкина в смиренного христианина” (причем не нужно забывать, что эта противоположная характеристика Леонтьева так же одностороння)” (курсив мой. — А. П.) [164, 446].

Автор исследования “Художественная философия Пушкина” С. Кибальник пишет, имея в виду мысль С. Франка: **“Мысль эта открывает перед литературоведением задачу установления тех пределов, до каких та или иная истина, по Пушкину, оказывается верной:** ведь многие его произведения, такие, как “Граф Нулин”, “Медный всадник”, “Анджело”, имеют в своей основе достаточно общую

философско-историческую или нравственно-социальную антиномию (случая и закономерности, государства и личности, закона и милосердия), и в ходе художественного постижения как раз устанавливается сложное соотношение между различными правдами” (курсив мой. — А. П.) [99, 27–28]. Подробный анализ одного из таких конфликтов “между различными правдами” (именно так Гегель характеризует сущность *трагического* конфликта) будет сделан в комментарии к трагедии “Моцарт и Сальери”. Это замечание о *различных* истинах, связанных с антиномией, т. е. с противоречием, заставляет вспомнить о боровской концепции глубоких истин (см. гл. 11).

Итак, еще раз приходим к выводу о том, что следует ожидать некоторого сходства между философией Гегеля и особенностями творческого метода Пушкина.

Сравните тезис С. Франка об антиномической природе пушкинского художественного мышления с высказыванием Гете: “Я почти что начинаю верить, что, пожалуй, лишь одной поэзии может удастся выразить до известной степени такие тайны, которые в прозе обычно кажутся абсурдными, ибо они могут быть выражены только в противоречиях, которые неприемлемы для человеческого рассудка” [46, 188]. Гете утверждает: ***“Творят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Ником образом! Между ними лежит проблема...”***. Пушкин занимает в русской литературе такое же место, как Гете в немецкой³⁾. Итак, мышление Пушкина является *проблемным*, он, как истинный философ, не столько отвечает на вопросы, сколько ставит их. Противоречивы отдельные произведения Пушкина и противоречиво все его творчество в целом.

“Противоборствующие и взаимно уравнивающие друг друга идеи” могут воплощаться в одном и том же произведении и в разных произведениях (иногда — создающихся одновременно). Таковы, например, создававшиеся одновременно, в 1833 г., поэмы “Андже-ло” (идея милосердной власти) и “Медный всадник” (идея жестокой власти). Мотив отравления встречается в двух произведениях болдинской осени: в “Моцарте и Сальери” он изложен серьезно, в стихотворении “Паж, или Пятнадцатый год” — шутивно. Призывание мертвецов — тема трех болдинских произведений: в “Каменном госте” она трактована трагически, в “Гробовщике” — комически (поэтому пушкинист М. Гершензон называет повесть “Гробовщик” ав-

топародией “Каменного гостя”) “Закливание” оканчивается загадочно — тень не является. Гершензон в статье “Тень Пушкина” отмечает: “...на протяжении многих лет Пушкин высказывает вперемешку два противоположных утверждения о загробной жизни...”

Пушкинисты давно отметили сходство между Сильвио (главный герой “Выстрела”) и Сальери (“Моцарт и Сальери”), однако финалы произведений противоположны: в первом случае оскорбленный гордец сражает противника своим великодушием, оставляет его в живых (и торжествует тем полнее), во втором — совершается убийство (отметим, что оба произведения созданы практически одновременно, в Болдине в октябре 1830 г.).

Во всех случаях Пушкину важно исследовать обе возможности, “выслушать и другую сторону”. Вспомним его фразу из письма П. Катенину: “Односторонность есть пагуба мысли” и размышление о восстании декабристов из письма А. Дельвигу (1826): “Не будем ни суеверны, ни односторонны, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира” (о том, каков был “взгляд Шекспира”, см. в гл. 5. — *А. П.*). Прекрасный и забавный пример пушкинской противоречивой многосторонности, его удивительного умения видеть одно и то же явление в противоположных ракурсах — два варианта двустихия “На перевод “Илиады” (оба написаны в Болдине, первый — в ноябре, второй — в октябре). Первый, опубликованный [163, II, 254]:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

Второй, в рукописи густо зачеркнутый и прочитанный только в XX в. [163, II, 266]:

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод¹.

¹ Замечательный русский поэт Н. Гнедич (1784–1833) перевел “Илиаду” Гомера. Этот перевод до сих пор считается лучшим. Его появление было выдающимся литературным событием, и Пушкин не мог не оценить подвиг Гнедича. Правда, переводчик был одноглазым, и Пушкин (по крайней мере, в собственных, не предназначенных для печати размышлениях) не мог пройти мимо этого обстоятельства (*слепой* Гомер и *одноглазый* Гнедич!). Перед нами — пример многостороннего, конкретного мышления; поэт воссоздает явление в единстве великого и смешного, формулирует некую истину и тут же ее иронически оспаривает (об иронии см. гл. 8).

У Пушкина часты автопародии, например, Гершензон пишет о том, что “Гробовщик” — это пародия на “Каменного гостя”. Точно так же “Анджело” — своего рода пародия на “Медного всадника” (милосердная власть — жестокая власть), а Сильвио (герой “Выстрела”) — своеобразная “пародия” на Сальери (в переводе с греч. *ода* — песнь, а *пародия* — противопеснь).

Р. Якобсон пишет: “...в пушкинской лирике постоянно повторяются различные противопоставления — покоя и движения, свободной воли и сдержанности, жизни и смерти, — при том что нас очаровывают и ошеломляют постоянные причудливые изменения взаимоотношений между членами этих пар. Эти изменчивые отношения отражаются в непрерывной изменчивости мифа о Пушкине, которого один русский писатель (Достоевский) прославляет как вечное воплощение смирения, а другой (Валерий Брюсов) — столь же убедительно — как вечный символ революции. Именно это неуничтожаемое внутреннее напряжение мы и называем “бессмертием поэта” [218, 217–218]. Чем обусловлено “внутреннее напряжение”? Противоречивостью и неоднозначностью текста. **Эта противоречивость позволяет вложить в произведение бесконечность смысла** (см. гл. 3). Именно поэтому очень многие пушкинские шедевры — “Евгений Онегин”, “маленькие трагедии”, “повести Белкина” — заслужили у пушкинистов репутацию загадочных и труднодостижимых.

Вспомним еще раз Тегеля: “Истинной формой, в которой существует истина, может быть лишь... *система* ее...”, “Истинное есть *целое*...” Такой *системой*, таким *цельм* и является творчество Пушкина, взятое во всем его объеме, целиком, полностью; отдельные произведения связаны между собой и объясняют друг друга¹. В различных произведе-

¹ Пример такого рода *системности* в творчестве Пушкина — произведения болдинской осени, связанные между собой и объясняющие друг друга (это становится понятно, когда читаешь их в порядке возникновения). Интересные попытки осмысления пушкинского творчества в целом предпринимались, например, литературоведами М. Виролайнен (Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб., 2003), М. Новиковой (Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. — М., 1995). В частности, Г. Красухин пишет следующее: “Как жизнь бесконечной и богаче любого отдельно взятого своего проявления, так и пушкинские творения в совокупности выше любого вершинного произведения поэта. Грандиозный замысел, воплощенный в одном произведении, оказывается частью целого, реализованного всем пушкинским творчеством. “Пушкину никогда не удавалось исчерпать себя даже самым великим своим произведением...” — заметил по этому поводу Андрей Платонов” (Красухин Г. Покой и воля. Некоторые проблемы пушкинского творчества. — М., 1987. — С. 137).

дениях могут заключаться идеи, противоречащие друг другу, однако это служит лишь доказательством того, что автор эволюционирует, движется, меняется, созревает⁴).

Вот как характеризует диалектическое, по-гегелевски противоречивое мышление Пушкина-историка литературовед Н. Эйдельман: “То, что было понято лучшими учеными, прежде всего французской исторической школой (Тьерри, Минье, Гизо, Тьер)... — все это прекрасно усвоено и несколькими прекрасными европейскими художниками XIX века: Вальтер Скотт, Мериме, Пушкин... Итак, мировая история, лучшие историки-писатели, а также писатели-историки — вот что развивало пушкинский историзм; но есть еще одна причина его расцвета, может быть главнейшая: талант, гениальность поэта. По природе своей талант объективен, по существу своему не может не искать, например, в веселом печального, в трагедии — комического, в высоком — снижающего, иронического. Этот поиск противодействия на всякое “действие”, органическое неприятие одного тона, законченных, “исчерпывающих” оценок — вот прекрасные качества для историка; и в этом смысле, вероятно, всякий гений-художник является и потенциальным историком” [209, 361].

Конечно, эти качества пушкинского гения не возникли вдруг; это итог длительного пути — пути восхождения от мышления в бедных содержаниях односторонних классицистических абстракциях к подлинно конкретному, зрелому, диалектическому историческому мышлению, постигающему людей и события в их *шекспировской* многосторонности и противоречивости.

Еще в феврале 1826 г. в двух письмах — к А. Дельвигу и к П. Катенину Пушкин очень определенно высказался об односторонности. К Дельвигу — о восстании декабристов: “Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира.” “Не будем суеверны” — то есть не стоит толковать о роке, предопределении, неминуемо ведущих мятежников к гибели, но поищем исторические причины, оценим возможности, характеры смелых действующих лиц. “Не будем односторонни” — то есть не стоит восклицать, декламировать о величии свободы и низости тирании; оценим (как велит Шекспир) слабости, недостатки свобододолюбцев и сильные черты подавителей...

Пушкин пишет Катенину, предлагая ему затеять журнал: “Многие (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба

мысли. Если б согласился ты сложить разговоры твои на бумагу, то великую пользу принес бы ты русской словесности”. Эти “разговоры” Пушкин мог слышать только по выходе из Лицея; после этого они увиделись с Катениным только в 1827 году. Напомним, что год окончания Лицея — 1817. Вот начало пути.

“Отдав долг молодости — резкому, “неисторическому” делению истории на порок и добродетель, благое просвещение и темную тиранию, Пушкин с середины 1820-х годов далеко уходит от этого “морализаторского декламаторства”; он обретает историзм, иногда граничащий с “фатализмом” — признанием разумности сущего...” [209, 90]. Как это близко знаменитой гегелевской формуле: “Все действительно разумно; все разумное действительно!” Н. Эйдельман замечает: “...поэт, поднимаясь благодаря такой высокой объективности, одновременно должен и преодолевать ее; насмехаясь над упрощенным делением мира на черное и белое, Пушкин все равно отвергает черное, все равно гениально морализирует:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...
(Пушкин А. С. Герой. 1830)” [209, 91]

Итак, мышление поэта движется от абстрактного к конкретному, от односторонности к многосторонности, от классицизма к романтизму (Р. Якобсон скажет о его лирике “...классицизм, освещенный романтизмом” [218, 214]). Если кумир юности Пушкина — глава французских классицистов XVIII в. Вольтер, то позднее он увлекается Байроном, еще позже — Шекспиром.

У замечательного русского драматурга-классициста Д. Фонвизина герои очень отчетливо делятся на положительных и отрицательных; например, персонажи его знаменитой комедии “Недоросль” имеют выразительные фамилии Правдин и Скотинин. У зрелого Пушкина совсем иначе. Сложные и многосторонние, парадоксально-противоречивые характеры в “маленьких трагедиях” (1830) ближе к Шекспиру, чем к драматургии классицизма. Пушкинист В. Вацуро пишет о них: “Скупой рыцарь” не скуп; он властолюбив и умен; он понимает, что в “железный век” владычества денег сундук, наполненный сокровищами, есть единственная гарантия господства и силы. Сальери — не завистник в общепринятом, тривиальном понимании: в его “зависти” к Моцарту заключена целая жизненная философия, включающая, между прочим, и преданность подлинному искусству.

Дон Гуан, имя которого стало нарицательным обозначением обольстителя, погибает как идеальный герой, с любовью в душе и именем возлюбленной на устах. “Многосторонность” человеческого характера оказывается почти парадоксальной, когда обстоятельства вынуждают его раскрыться”¹.

Пушкинский Дон Гуан, этот обаятельный убийца и неотразимый обманщик, заставляет вспомнить о том убийце, которого описал Гегель в вышеупомянутой работе “Кто мыслит абстрактно?”.

Прекрасный пример противоречивого, неоднозначного, *амбивалентного* образа находим в наброске 1835 г. “Мы проводили вечер на даче...” В нем приводится текст латинского писателя IV в. Аврелия Виктора о египетской царице Клеопатре: *Haec tantae libidinis fuit ut saepe prostiterit; tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint...* (Она отличалась такой похотливостью, что часто торговала собой; такой красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти...)” Мысль, как видим, начинается с черного цвета (похотливость, торговля собою), но мгновенно “взмывает в небеса” (необыкновенная красота, цена смерти)...

Еще один пример такого противоречивого, неоднозначного, *проблематического*, парадоксального образа у Пушкина — Наполеон в стихотворениях 1824 и 1830 года. В том же 1824 г. (когда были созданы уже цитированные стихотворения “К морю” и “Зачем ты послан был и кто тебя послал...”) в стихотворении “Недвижный страж дремал на царственном пороге” Пушкин (*ученик Шекспира и современник Гегеля!*) создает уже не односторонний, абстрактный, а *конкретный* (в том смысле, который вкладывает в этот термин Гегель), по-шекспировски *многосторонний* образ Наполеона, отдавая должное его величию и его гению, но не забывая и о его преступлениях. Поэт пишет об императоре — **“мятежной вольности наследник и убийца”** (*наследник вольности*, потому что возвышение Наполеона — выходца из низов, стало возможным только благодаря тому, что революция разрушила сословные перегородки; в феодальном обществе сын корсиканского адвоката не смог бы стать первым лицом в государстве; *убийца вольности*, потому что, взяв власть, Наполеон стал диктатором) [163, I, 220]:

¹ Вацуро В. Э. Повести Белкина // Вацуро В. Э. Записки комментатора. — СПб., 1994. — С. 32.

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
 Свершитель роковой безвестного вельня,
 Сей всадник, перед кем склонилися цари,
 Мятежной вольности наследник и убийца,
 Сей холодный кровопийца,
 Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари.

Здесь можно усмотреть *триадическое* движение мысли, присущее немецкой классической философии: *тезис* — губитель, хищник, ужас мира, стыд природы, *антитезис* — великий человек, гений¹; *синтез* — только что приведенная характеристика².

Итак, осмысление Пушкиным фигуры Наполеона — это движение от абстрактного (одностороннего) к конкретному (многостороннему, сложному, противоречивому). Интересно, что это движение укладывается в *диалектическую триаду* по схеме тезис — антитезис — синтез:

<i>Тезис</i>	<i>Антитезис</i>	<i>Синтез</i>
Губитель, хищник, злодей	Гений, великий человек	“Мятежной вольности наследник и убийца” Сей холодный кровопийца, Сей царь...

Казалось бы, *диктатор*, обладатель абсолютной власти, ущемляет свободу своих подданных. Диктатура несовместима со свободой. Однако Наполеон воспользовался своей властью для того, чтобы законодательно закрепить завоевания революции, в частности, равенство всех перед законом. Поэтому, завершая стихотворение “Наполеон”, Пушкин пишет [163, I, 165]:

Да будет омрачен позором
 Тот малодушный, кто в сей день
 Безумным возмутит укором
 Его развенчанную тень!

¹ В знаменитой реплике Моцарта из трагедии “Моцарт и Сальери” это противоположение обозначено очень ясно: “...гений и злодейство — две вещи несовместные. Не правда ль?”. Однако это все-таки не утверждение, а вопрос.

² О гениальности Наполеона говорит и великий современник Пушкина Гете. “Меня поражает, — сказал я, — как Наполеон, будучи еще очень молодым, решал вопросы мирового масштаба с такой легкостью и уверенностью, словно за плечами у него был многолетний опыт. — Дитя мое, — сказал Гете, — таково свойство гения. Наполеон обходился с миром, как Геммель со своим роялем...” (Гуммель — выдающийся пианист и композитор, ученик Моцарта. — А. П.) [211, 303].

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал
(Курсив мой. — А. П.)

Итог размышлений русского поэта о Наполеоне — созданное в 1830 г. стихотворение “Герой” [163, 249–251], в котором воплощен по-шекспировски неоднозначный и многосторонний, по-гегелевски диалектический образ **идеального монарха**: это должен быть человек сильный и властный, но при этом наделенный добрым сердцем¹.

Герой

Что есть истина?

Друг

Да, слава в прихотях вольна.
Как огненный язык, она
По избранным главам летает,
С одной сегодня исчезает
И на другой уже видна.
За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык;
Но нам уж то чело священо,
Над коим вспыхнул сей язык.
На троне, на кровавом поле,
Меж граждан на чреде иной
Из сих избранных кто всех боле
Твоею властвует душой?

Поэт

Все он, все он — пришлец сей бранный,
Пред кем смирились цари,
Сей ратник, вольностью венчанный,
Исчезнувший, как тень зари.

Друг

Когда ж твой ум он поражает
Свою чудною звездой?
Тогда ль, как с Альпов он взирает

¹ Размышления Пушкина о сочетании справедливости и милосердия, которые должны быть присущи властителю, запечатлелись также в поэме “Анджело” (поэма представляет собой переработку комедии Шекспира “Мера за меру”); эта же проблематика — в трагедии “Моцарт и Сальери”.

На дно Италии святой;
Тогда ли, как хватает знамя
Иль жезл диктаторский; тогда ль,
Как водит и кругом и вдаль
Войны стремительное пламя,
И пролетает ряд побед
Над ним одна другой вослед;
Тогда ль, как рать героя плещет
Перед громадой пирамид,
Иль как Москва пустынно блещет,
Его приемля, — и молчит?

Поэт

Нет, не у счастья на лоне
Его я вижу, не в бою,
Не зятем кесаря на троне,
Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым.
Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизньнюю своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

Друг

Мечты поэта —
Историк строгий гонит вас!
Увы, его раздался глас¹, —
И где ж очарованье света!

¹ Memoires de Bourrienne. (Прим. Пушкина.)

Поэт

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угрождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

Друг

Утешься.....

29 сентября 1830
Москва

Эпиграф к стихотворению — вопрос Пилата, обращенный к Иисусу (см. Евангелие от Иоанна); ответа не последовало. Иисус говорил: “Я есть путь, и *истина*, и жизнь”, однако для язычника Пилата такой ответ неприемлем.

“Кто из людей, избранных славой¹, всех более властвует твоею душой, — спрашивает Поэта Друг. Поэт называет Наполеона. Друг, одобряя выбор, спрашивает, какой день и час из полной событиями жизни Наполеона особенно поражает Поэта. И получает в ответ: не победы полководца и не торжество властелина. Поэт вспоминает, казалось бы, не слишком значительный случай из жизни Наполеона, когда он во время египетского похода посетил чумной госпиталь и пожал руку больному. Пушкин знал цену такому героизму: недавно он и сам, преодолев понятный страх, приехал в чумной госпиталь под Арзрумом и пообещал несчастному больному скорое выздоровление. Друг, ссылаясь на “историка строгого” (в сноске указаны вышедшие годом раньше мемуары), опровергает легенду о бесстрашном милосердии Наполеона (автор мемуаров утверждал даже, что Наполеон приказал отравить пострадавших).

Поэт просит оставить герою сердце. “Утешься...” — отвечает Друг: рассказ о Наполеоне, возможно, легенда, но всем известно, что 29 сентября 1830 г. царь Николай I явился в Москву, где в это время

¹ Сравните с эпизодом из книги Эккермана:

“— Меня удивляет, — заметил я, — что люди в погоне хоть за каким-то именем не брезгают даже недозволенными средствами.

— Дорогой мой, — отвечал Гете, — имя — это не безделица. Наполеон разнес на куски полмира, чтобы прославить свое имя!” [211, 298].

свирепствовала эпидемия холеры. Таким образом, пометка под стихотворением означает вовсе не день и место его создания. Последняя строка, дата под стихотворением сразу “поворачивает” его смысл, открывает простор для размышлений.

Итак, герой подлинный? Да, если у него есть сердце. Иначе тиран, не более” [28, 317–318].

Одна из самых глубоких мыслей стихотворения — **утрата единства Истины и Красоты**, самоочевидного для христианского сознания. Пушкин пишет о *низких* истинах и *возвышающем* обмане — мысль, абсолютно неприемлемая для эпохи Просвещения с ее культом Разума и Прогресса. Энциклопедисты были убеждены в том, что все человеческие несчастья происходят от невежества; романтики, разочарованные результатами революции, утратили веру в Разум⁵⁾.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте политическую и военную деятельность Наполеона Бонапарта.
2. Прокомментируйте высказывание пушкинского Моцарта: “Гений и злодейство — две вещи несовместные”.
3. Найдите самостоятельно примеры амбивалентных художественных образов.
4. Прокомментируйте слова А. Пушкина: “Односторонность есть пагуба мысли”.
5. Что значит мыслить абстрактно и мыслить конкретно?
6. Что такое восхождение от абстрактного к конкретному?
7. Какие именно особенности творческого метода У. Шекспира сделали его кумиром романтиков?
8. В чем состоит антиномизм пушкинского художественного мышления?
9. В чем подобие между образом мыслей Гегеля и Пушкина?

Примечания

1) Всякая революция — **насильственное** переустройство общества в соответствии с некоторыми идеями — сопряжена с человеческими жертвами. Достаточно вспомнить о терроре в ходе Французской революции (наиболее кровопролитным был 1793 год) и о массовых убийствах, совершавшихся в

Советском Союзе в 20-х и 30-х годах XX века. Герои романа А. Кёстлера¹, — старый большевик Рубашов, арестованный и предчувствующий свою близкую гибель, и следователь по его делу Иванов — размышляют о возвышенных целях революции и о средствах, применяемых для достижения этих целей.

“Послушай, ты хорошо помнишь Раскольниковов? — Иванов посмотрел на него с ухмылкой.

— Ну вот, приехали. “Преступление и наказание”! Ты действительно одряхлел... или впал в детство.

— Подожди-ка. Подожди, — сказал Рубашов, возбужденно шагая взад-вперед по камере. — Разговоры разговорами, но сейчас, как мне кажется, мы подошли к существу дела. Насколько я помню, вопрос стоит так: был ли Раскольников объективно прав, когда убивал старуху-процентщицу? Молодой, талантливый, полный сил человек — и ничтожная, никому не нужная старуха. Логическое уравнение для начальной школы, и все же оказалось, что оно не решается. Во-первых, из-за трагически сложившихся обстоятельств Раскольников совершил второе убийство; это, положим, случайное следствие разумного и абсолютно логичного поступка. Но, во-вторых, уравнение не решалось изначально: Раскольников сразу после убийства понял, что дважды два не равняется четырем, когда вместо абстрактных логических символов в уравнение подставляют живых людей...

— А поэтому, — спокойно вставил Иванов, — каждый экземпляр этой вредной книги надо как можно скорее сжечь. Подумай сам, куда мы придем, если попытаемся принять до конца эту философию мягкотелых юродивых, если отдельно взятую личность нам придется объявить священной и если у нас отнимут право относиться к отдельным человеческим жизням в соответствии с правилами строгого счета. Ведь это значит, что командир полка не сможет пожертвовать ротой арьергарда, чтоб вывести из-под удара весь свой полк, а мы не сможем принести в жертву одного упрямого безумца Богрова, чтоб спасти прибрежные города от гибели.

Рубашов, не соглашаясь, покачал головой.

— Ты приводишь исключительно военные примеры, то есть берешь ненормальные условия.

— С тех пор как изобрели паровую машину, — ни на секунду не задумавшись, ответил Иванов, — мир пребывает в ненормальных условиях, революции и войны подтверждают это. Твой Раскольников — дурак и преступник, но вовсе не потому, что убил старуху, а потому, что совершил убийство только ради своей личной пользы. Закон “цель оправдывает средства” есть и останется во веки веков единственным законом политической этики; все остальное — дилетантская болтовня. Если бы твой малохолдный Раскольников прикончил старуху по приказу Партии — для создания фонда помощи забастовщикам или для поддержки нелегальной прессы, — логическое уравнение

¹ Кёстлер А. Слепящая тьма. Трагедия “стальных людей”. — М., 1989.

было бы решено, а роман так и остался бы ненаписанным — к вящей пользе всего человечества...

— Я не признаю смещения понятий, — продолжал развивать свою мысль Иванов. — На свете существуют две морали, и они диаметрально противоположны друг другу. Христианская, или гуманистическая, мораль объявляет каждую личность священной и утверждает, что законы арифметических действий никак нельзя применять к человеческим жизням. Революционная мораль однозначно доказывает, что общественная польза — коллективная цель — полностью оправдывает любые средства и не только допускает, но решительно требует, чтобы каждая отдельно взятая личность безоговорочно подчинилась всему обществу, а это значит, что, если понадобится, ее без колебаний принесут в жертву или даже сделают подопытным кроликом. Христианская мораль запрещает вивисекцию, революционная — допускает и постоянно использует. Дилетанты и утописты во все времена пытались совместить эти две морали; реальность всегда разрушала их начинания. Правитель, отвечающий за благо подданных, с первых шагов встает перед выбором; и он обречен выбрать вивисекцию. Вот уже почти две тысячи лет правители большинства европейских стран официально исповедуют христианскую религию — а можешь ты назвать хоть одного правителя, который на протяжении всей своей жизни постоянно придерживался христианской морали? Не можешь ты назвать такого правителя. Потому что в особо острые периоды — а у политиков все периоды острые — он объявляет “чрезвычайное положение” и начинает использовать чрезвычайные меры. С тех пор, как появились нации и классы, они должны защищаться друг от друга, а это заставляет их вечно откладывать устройство жизни по христианским заветам...

Рубашов машинально посмотрел в окно. Подтаявший снег покрылся настом и неровно взблескивал желтоватыми искрами. По внешней стене маршировал часовой, винтовка висела у него на плече. Небо расчистилось, но луны не было. Вверху, над зубцами сторожевой башни, серебристо струился Млечный Путь.

Рубашов повернулся к окну спиной.

— Согласен, — сказал он, пожав плечами, — уважение к личности и социальный прогресс, гуманизм и политика — несовместимые понятия. Согласен, Ганди — катастрофа для Индии, а добродетель сковывает руки правителю. Так что в отрицании мы единодушны. Но давай посмотрим, куда мы пришли, используя нашу революционную этику.

— Давай, — согласился Иванов. — Так куда?

Рубашов потер пенсне о рукав и, близоруко сощурившись, глянул на Иванова.

— В какое месиво, — проговорил он, — посмотри, в какое кровавое месиво мы превратили нашу страну.

— Возможно, — Иванов беззаботно улыбнулся. — Однако вспомни Сен Жюста и Гракхов, вспомни историю Парижской Коммуны. Раньше все без

исключения революции неизменно совершали дилетанты-морализаторы. Дилетантская “честность” их и губила. А мы, профессионалы, абсолютно последовательны...

— Настолько последовательны, — перебил его Рубашов, — что во имя справедливого раздела земли сознательно обрекли на голодную смерть около пяти миллионов крестьян, — и это только за один год, когда обобществлялись крестьянские хозяйства. Настолько последовательны, что, освобождая трудящихся от оков современного индустриального гнета, заслали в глухоманные восточные леса и на страшные рудники арктического севера около десяти миллионов человек, причем создали им такие условия, по сравнению с которыми жизнь галерников показалась бы самым настоящим раем. Настолько последовательны, что в теоретических спорах конечным доводом у нас является смерть, — будь то разговор о подводных лодках, искусственных удобрениях или линии Партии, которая проводится в Индокитае. Наши инженеры никогда не забывают, что любая ошибка в технических расчетах грозит им тюрьмой или “высшей мерой”; администраторы обрекают подчиненных на смерть, потому что знают — малейший промах станет причиной их собственной гибели; поэты завершают дискуссии о стиле прямыми доносами в Политическую полицию, потому что того, кто окажется побежденным, непременно объявят врагом народа. В заботе о счастье грядущих поколений мы наваливаем на людей такие лишения, что сейчас у нас средняя продолжительность жизни сократилась уже приблизительно на четверть. Во имя защиты страны от врагов мы прибегаем к чрезвычайным мерам и вводим законы переходного периода, в которых решительно каждый пункт противоречит целям нашей Революции. Уровень жизни наших трудящихся скатился ниже дореволюционного, условия труда стали более тяжкими, нормы повысились, расценки понизились, а дисциплина сделалась воистину рабской; по нашему новому уголовному кодексу даже двенадцатилетних детей можно приговаривать к смертной казни, а с нашими законами о семье и браке по ханжеству не сравнятся даже британские. Вождей у нас почитают, как восточных владык, газеты и школы проповедают шовинизм, постоянно раздувают военную истерию, насаждают мещанство, догматизм и невежество. Деспотическая власть Революционного Правительства достигла небывалых в истории размеров — она по существу ничем не ограничена. Свобода слова и свобода совести искореняются с такой беззастенчивой откровенностью, словно не было Декларации прав человека. У нас гигантская Политическая полиция с научно разработанной системой пыток, а всеобщее доношительство стало нормой. ***Мы гоним хрипящие от усталости массы — под дулами винтовок — к счастливой жизни, которой никто, кроме нас, не видит.*** Нынешнее поколение полностью обескровлено, оно — буквально — превратилось в массу обескровленной, немой, умирающей плоти. Таковы последствия нашей последовательности. Ты вот говорил о вивисекторской морали. И, знаешь, мне иногда представляется, что мы, ради нашего великого эксперимента, содрали с подопытных кроликов кожу и гоним их кнутами в светлое будущее...

— Ну и что? — беззаботно спросил Иванов. — Неужели тебе это не кажется прекрасным? Ведь ничего подобного еще не было в Истории. Мы сдираем с человечества старую шкуру, чтобы впоследствии дать ему новую. Занятие не для слабонервных, правильно, — но тебя-то оно в свое время вдохновляло. А теперь ты жеманишься, как старая дева, — интересно, что же тебя так изменило?..

Рубашов сказал:

— Продолжим метафору: я вижу освежеванное нами поколение и не знаю, где взять новую кожу. Нам представлялось, что с человеческой историей можно экспериментировать, как с неживой природой. Физику дано повторять свой опыт хоть тысячу раз, не то с историей. Сен Жюста или Дантона можно казнить, однако оживить их уже нельзя; и если окажется, что Богров прав, справедливость никогда не будет восстановлена.

— Ну так и что? — спросил Иванов. — По-твоему, нам надо сидеть сложа руки, потому что последствия наших поступков невозможно предвидеть во всей полноте? Выходит, всякий поступок — зло? Мы головой отвечаем за свои поступки — кто посмеет требовать большего? Наши противники не так щепетильны. Какой-нибудь выживший из ума генерал экспериментирует с тысячами живых людей, а что ему будет, если он ошибется? Выгонят в отставку, да и то вряд ли. Контрреволюционеров совесть не мучает. Возьми Суллу, Галифэ, Колчака — думали они о преступлении и наказании? Нет, это только революционным волкам приходит в голову бляеть по-овечьи. Их противники живут проще...

Иванов посмотрел на свои часы. Зимняя ночь подходила к концу. Прямоугольник окна стал мутно-серым, комок газеты в левом углу разбух и подрагивал от порывов ветра. Часовой маршрутировал взад и вперед.

— Для бойца с твоим прошлым, — продолжал Иванов, — страх перед экспериментированием — наивная чепуха. Ежегодно несколько миллионов человек бессмысленно умирают от массовых эпидемий, да столько же уносят стихийные бедствия. А мы, видите ли, не можем пожертвовать всего несколькими сотнями тысяч ради величайшего в Истории опыта! Я уж не говорю об умерших от голода, о смертниках ртутных и серных рудников, о рабах на рисовых и кофейных плантациях — а ведь им тоже “имя легион”. Никто не обращает на них внимания, никому не интересно, почему и за что погибли ни в чем не повинные люди... если же мы осмелимся расстрелять несколько сотен тысяч человек, гуманисты поднимают истошный вой. Да, мы выслали крестьян-мироедов, которые эксплуатировали чужой труд; да, они умерли на востоке от голода. Это была хирургическая операция, мы вырезали мелкобуржуазный гнойник. До Революции у нас во время засух гибли сотни тысяч бедняков — бессмысленно и бесцельно, — но мир не рушился. Разливы Желтой реки в Китае губят сотни тысяч крестьян — и все считают, что так и надо. Природа щедра на слепые эксперименты, и материалом ей всегда служит че-

ловечество. Почему же человечество не имеет права ставить эксперименты на самом себе?...

В логические выкладки вкралась ошибка. Нет, видимо, была неверной вся логическая система мышления... Возможно, Революция была преждевременной — и поэтому обернулась кровавой бойней. Да-да, они ошиблись во времени. К первому веку до новой эры римская цивилизация окончательно исчерпалась, и лучшие граждане той древней эпохи решили, что настала пора перемен, — а потом прогнивший до основания мир агонизировал в течение пяти веков. У Истории невероятно медленный пульс: человек измеряет время годами, она — столетиями; возможно, сейчас едва начинается второй день творения. Эх, как это было бы замечательно — жить и разрабатывать новую теорию об относительной политической зрелости масс!..

Камеру заполняла темная тишина. Он слышал лишь шорох своих шагов. Шесть с половиной шагов к двери, откуда придут его забирать, шесть с половиной шагов к окну, за которым разливается ночная тьма. Да, скоро все будет кончено. Так во имя чего он должен умереть? На этот вопрос у него не было ответа.

Ошибочной оказалась система мышления; возможно, ошибка коренилась в аксиоме, которую он считал совершенно бесспорной и повинуюсь которой жертвовал другими, а теперь вот другие жертвовали им — в аксиоме, что цель оправдывает средства. Она убила революционное братство и превратила бойцов Революции в одержимых. Как он написал в тюремном дневнике — “Мы выбросили за борт балласт буржуазных предрассудков, а поэтому вынуждены руководствоваться одним-единственным мерилom — разумом”. Возможно, вот он — корень беды. Но возможно, человечеству необходим балласт. И возможно, избрав проводником разум, они шли таким извилистым путем, что потеряли из виду светлую цель. Возможно, наступает эпоха тьмы.

Может быть, позже, гораздо позже, подымется новая волна Движения с новым знаменем и новой верой... Возможно, создатели новой Партии будут носить монашеские рясы и проповедовать, что самая светлая цель оправдывает только чистые средства.”

2) Удивительно своеобразно и нетривиально судит об *истории* выдающийся мыслитель XX в. К. Поппер¹. Он указывает на то, что термином “история” обычно обозначают “историю международных преступлений и массовых убийств”: “*История смысла не имеет*... область фактов бесконечно богата, и здесь необходим отбор. В соответствии с нашими интересами мы могли бы, например, написать историю искусства, языка, традиций принятия пицци или даже историю сыпного тифа (как это сделал, к примеру, Г. Цинсер в книге “Крысы, вши и история”). Разумеется, ни одна из таких историй, как

¹ Поппер К. Открытое общество и его враги. — М., 1992. — Т. 2. — С. 311–314.

и все они, вместе взятые, не является историей человечества... говорят об *истории человечества*, однако на самом деле то, что... имеют в виду и изучают в школе, представляет собой историю политической власти... Ее обычно возводят в ранг мировой истории, но я утверждаю, что это оскорбительно для любой серьезной концепции развития человечества, поскольку история политической власти есть не что иное, как история международных преступлений и массовых убийств (включая, правда, некоторые попытки их пресечения). Такой истории обучают в школах и при этом превозносят как ее героев некоторых величайших преступников.

Действительно ли не существует всеобщей истории как реальной истории человечества? Скорее всего — нет. Я полагаю, таков должен быть ответ на этот вопрос каждого гуманиста и особенно каждого христианина. Реальной историей человечества, если бы таковая была, должна была бы быть история всех людей, а значит — история всех человеческих надежд, борений и страданий, ибо ни один человек не более значим, чем любой другой. Ясно, что такая реальная история не может быть написана. Мы должны от чего-то абстрагироваться, должны чем-то пренебрегать, осуществлять отбор. Тем самым мы приходим к множеству историй и среди них — к истории международных преступлений и массовых убийств, которая обычно и объявляется историей человечества.

Почему же из всего множества различных историй выбирается именно история политической власти, а не история, скажем, религии или поэзии? Для этого есть разные причины. Одна состоит в том, что власть воздействует на всех нас, а поэзия лишь на немногих. Другая причина заключается в том, что люди склонны боготворить власть. Вне всяких сомнений, обожествление власти — один из худших видов человеческого идолопоклонства, пережиток времени угнетения и рабства. Обожествление власти порождено страхом — эмоцией, которую справедливо презирают. Третьей причиной превращения политической власти в ядро “истории” является то, что люди, обладающие властью, как правило, хотят того, чтобы их боготворили, и им это вполне удается — многие историки писали под надзором императоров, генералов и диктаторов...

Жизнь отдельного, забытого, неизвестного человека, его горести, радости, его страдание и смерть — вот реальное содержание человеческого опыта на протяжении веков. Если бы об этом могла рассказать история, я, конечно, не утверждал бы, что видеть в ней перст Божий — это богохульство. Однако такой истории нет и быть не может. Наша история великих и всемогущих есть — в лучшем случае — пустая комедия... И в такой, даже не сотворенной, а сфабрикованной человеком “истории” некоторые христиане смеют видеть руку Бога! Они полагают, что понимают и знают, чего Он желает, когда приписывают Ему свои ничтожные исторические интерпретации”.

3) Сопоставлению и сближению Пушкина и Гете посвящена монография: Данилевский Р. Ю. Пушкин и Гете. Сравнительное исследование. — СПб.,

1999 (см. также работу: Аверинцев С. Гете и Пушкин // Новый мир. — 1999. — № 6). “Художественная философия” Гете (не только великого поэта, но и выдающегося естествоиспытателя) родственна философии Гегеля. Образу говоря, **диалектика Гегеля является “душой” искусства Гете, так же, как и искусства Пушкина.**

У Шпенглера находим глубокомысленное противопоставление Гете и Канта и одновременно сближение Гете с Платоном и христианской теологией: “Гете... был философом. По отношению к Канту он занимает то же положение, что... Платон по отношению к Аристотелю... Платон и Гете представляют философию становления, Аристотель и Кант — философию ставшего. Здесь интуиция противопоставит анализу. Что едва ли поддается рассудочной передаче, обнаруживается в отдельных заметках и стихотворениях Гете!¹..

В следующем изречении я не сумел бы изменить ни одного слова: “Божество действительно в живом, а не в мертвом; оно в становящемся и преобразующемся, а не в ставшем и застывшем. Оттого-то разум в своей тенденции к Божественному имеет дело лишь со становящимся, живым, рассудок же — со ставшим, застывшим, чтобы использовать его” (Эккерману. 13 февраля 1829 г.)² [208, 186].

Таким образом, Платон, Гете, Гегель, Пушкин — диалектики (можно было бы сказать, “мистики”, “теологи”, “поэты”), рассматривающие все существующее в процессе изменения и развития, **воплощающие противоречие**, противопоставляются Аристотелю и Канту, которые привержены формальной логике (классической науке), рассматривают вещи в их неподвижности (неизменности, застылости) и **избегают противоречия**.

4) Итак, существуют две противостоящие друг другу концепции истины — восходящее к Пармениду представление о **неподвижности** истины, воплотившееся в классической науке, и восходящее к Гераклиту разработанное Гегелем представление об **истине как процессе**, воплотившееся во временных искусствах (в частности, в поэзии и музыке). Вот что пишет Г. Батищев³ о становлении второй из них в пределах классической немецкой философии: “То, что подлинная систематичность знания есть не внешняя формальная упорядоченность его разобценных фрагментов, а воплощение

¹ Вспомните приведенное в гл. 7 высказывание Гете: “Я почти что начинаю верить, что, пожалуй, лишь одной поэзии может удастся выразить до известной степени такие тайны, которые в прозе обычно кажутся абсурдными, ибо они могут быть выражены только в противоречиях, которые неприемлемы для человеческого рассудка”.

² Вот как выглядит этот фрагмент в переводе Наталии Ман: “Божество дает знать о себе лишь в живом, в том, что находится в становлении и постоянно меняется, а не в сложившемся и застывшем. Посему и разум в своем стремлении к божественному имеет дело лишь с живым, становящимся, рассудок же извлекает пользу для себя из сложившегося и застывшего” [211, 279].

³ *Батищев Г. С.* Противоречие как категория диалектической логики. — М., 1963. — С. 104–105.

его живой структуры, которая тождественна логике последовательного поиска, — это понимал уже *И. Г. Фихте*. Обращаясь к тем, у кого “нет никакого понятия о синтетически-систематическом изложении”, Фихте противопоставляет изложению, составные части которого лишь механически суммируются как самодовлеющие элементы “коллекции”, — изложение, “которое подобно органическому и само себя организующему телу”. Такое изложение “исходит из самого неопределенного и определяет его дальше на глазах у читателя; поэтому в дальнейшем объекту приписываются, конечно, совершенно другие предикаты, чем те, которые им приписывались вначале... и таким путем оно посредством антитезиса движется вперед к синтезу”. Особенно ценно и важно у Фихте то, что он связывал подвергнутое им критике отрицательное отношение к противоречиям, через которые проходит “органически-систематическое” изложение, с неспособностью понять, что оно изображает *путь* к окончательному результату и что последний ровно ничего не значит в изоляции от этого пути, “конструирующего” знание (*И. Г. Фихте*. Ясное, как солнце, сообщение... Попытка принудить читателей к пониманию (1801). — М., 1937. — С. 93–94).

Эту замечательную диалектическую идею развил дальше Гегель: “Истинной формой, в которой существует истина, — писал он, — может быть лишь научная система ее... **Истинное есть целое. Но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие... Это процесс, который создает себе свои моменты и проходит их, и все это движение в целом составляет положительное и его истину. Эта истина заключает в себе, следовательно, в такой же мере и негативное...** Истинное нельзя рассматривать как мертвое положительное...” Истинное по существу есть субъект. В качестве субъекта оно есть только диалектическое движение, этот сам себя порождающий, двигающий вперед и возвращающийся в себя процесс” (курсив мой. — *А. П.*).

Таким образом, **истина — это не только результат, но и путь к нему, и нельзя отрывать первое от второго**. Этот путь есть не что иное, как движение, и он противоречив, он сопровождается переходом от одной противоположности к другой.

Например, в творчестве Пушкина исследователи находят множество противоречий. Быть может, это связано с трагической краткостью его творческого пути? Вспомним знаменитые слова Ф. Достоевского: “Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем”.

Применительно к познанию каждого отдельного объекта Гегель формулирует принцип **движения от абстрактного к конкретному**. Вот как об этом пишет историк философии А. Гульга: “Гегель иронизировал по поводу учебников логики, в которых можно произвольно переставлять разделы... В диалектической логике последующее должно с необходимостью вытекать из предыдущего. Гегель... правильно указал общий принцип — движение

мысли от абстрактного к конкретному, т. е. от одностороннего к многостороннему, от пустоты к полноте содержания. Тем самым изложение приобретает строгую последовательность” [55, I, 31].

5) В работе “Гете и Пушкин”¹ С. Аверинцев отмечает: “Как идеология критики, отрицания, пересмотра всего само собой разумевшегося, Просвещение антитрадиционалистично. Однако литература Просвещения в ее господствующей тенденции (которой одиноко противостоял Руссо) предстает классицистичной, т. е. ориентированной на идеал рассудочно-риторического дискурса, выработанный еще античностью и перед своим концом, напоследок, особенно идентичный себе. Высшие ценности в таком контексте — точность, отстраненность, нарочито холодное остроумие. Романтизм видел свою главную задачу в дискредитации этого идеала”.

¹ Аверинцев С. С. Связь времен. — К., 2005. — С. 272.

Глава 8

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ

- *Ирония и противоречие.*
- *Ирония и движение.*
- *Ирония и бесконечность.*
- *Трагедия романтического эстетизма.*



*Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми.*

А. С. Пушкин

...остроумие... состоит главным образом в том, чтобы схватить различия, которые не лежат на поверхности, и посредством рефлексии заметить более тонкие и более глубокие связи. Острота соединяет представления, внешне совершенно чуждые друг другу, с той стороны, с какой они обнаруживают неожиданное сходство.

Остроумное является аналогом разумного...

Г. В. Ф. Гегель

Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем.

М. В. Ломоносов

МАУП

В эпоху романтизма особое значение приобретает категория “ирония”. Она присутствует уже у первого из великих немецких классических философов — у Канта. Вот как в статье “Эстетика Канта” об этом пишет историк философии А. Гулыга: “Выдвинув некое положение, Кант видит его границы, их условность, чувствует потребность перейти их. Рядом с положением вырастает контрположение, своеобразный антитезис, без которого тезис неполон, непонятен, ошибочен (например, вот как Кант формулирует *антиномию вкуса* в эстетике: “1) Тезис: Суждение вкуса не основано на понятиях, ибо в противном случае о нем можно было бы диспутировать (приходить к решению посредством доказательств). 2) Антитезис: Суждение вкуса основывается на понятиях, ибо в противном случае, о вкусах, несмотря на их различие, нельзя было бы даже спорить (притязать на необходимое согласие других с данным суждением)” [93, 212–213]. (Такого рода противоречие (антиномия) очерчивает проблему. — А. П.) Сам Кант не поднимается до синтеза, но проблема поставлена (напомним, что, по Гете, *проблема — это то, что лежит между двумя противоположными мнениями.* — А. П.). Противоречивость кантовских дефиниций определена противоречивостью предмета рассмотрения. Гердер мог еще упрекать Канта в непоследовательности, но уже Гете уловил в построениях философа нечто более значительное — “*плутовскую иронию*”, с которой автор то убеждает читателя в чем-либо, то призывает подвергнуть сомнению свои положения” [93, 22]. (Сравните это с особенностями творческого метода Пушкина — см. гл. 7.)

Ирония имеет у романтиков универсальное значение. Ведь в генезисе романтизма важную роль сыграло *разочарование* в результатах Французской революции; ирония истории стояла у колыбели романтизма. “Люди, хвалившиеся тем, что сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, — что сделанная революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории...” [128, 355].

Сущность романтической иронии — в неудовлетворенности всяческой самодостаточностью. Она сводит друг с другом разобщенные, замкнувшиеся в себе пласты бытия. Соединение разобщенного не переходит в состояние итога и результата, оно тотчас снова иронически оспаривается. Сводя разъединенное, ирония разъединяет находящееся в тесной близости друг к другу. Она, по определению Ф. Шлегеля,

представляет собой “*постоянно воспроизводящее себя взаимодействие двух борющихся мыслей*”. Ирония воюет со всякой завершенностью.

Что есть ирония? Это эстетическая категория, имеющая самое прямое отношение к гегелевской диалектике, то есть к противоречию (единству противоположностей), неразрывно связанному с движением и бесконечностью.

Ирония и противоречие

Ирония диалектична, она оперирует противоречиями. “Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать “нет”, говорю “да”, и в то же время это “да” я говорю исключительно для выражения и выявления моего искреннего “нет”. Представим себе, что тут есть только первое: я говорю “да”, а на самом деле думаю про себя “нет”. Естественно, что это будет только обманом, ложью. Сущность же иронии заключается в том, что я, говоря “да”, не скрываю своего “нет”, а именно выражаю, выявляю его. Мое “нет” не остается самостоятельным фактом, но оно зависит от выраженного “да”, нуждается в нем, утверждает себя в нем и без него не имеет никакого значения” [128, 326-327].

Философ П. Гайденко связывает иронию и поэзию¹: ***“Ироник с необходимостью пользуется диалектикой как единственным адекватным для него способом мышления и поскольку диалектик — это особого рода поэт, постольку поэтическая, лишенная однозначности форма самовыражения... рассматривается... как наиболее приемлемая для ироника”***.

Смысл романтической иронии можно уловить, только имея в виду общеизвестную романтическую игру противоречиями. Романтики упивались противоречиями человеческой жизни. “Я могу жить только двумя противоположными жизнями или ни одной”, — писал Ф. Шлегель Шлейермахеру в 1802 году.

Принципом средневекового мировоззрения был *теоцентризм*. Уже было сказано о небесно-земной иерархии, имевшей два полюса, один из которых — Бог, а другой — его антипод, диавол. Бог есть Истина, Добро и Красота. Чем ближе к Богу, тем их больше. Антипод Бога есть само Зло и Безобразие. *В средневековой теоцентрической картине мира Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное, слезы (траги-*

¹ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. — М., 1970. — С. 73

ческое) и смех (комическое) отчетливо разделены, противопоставлены и иерархически соподчинены: первое — выше (лучше), второе — ниже (хуже). Ирония чужда и христианскому сознанию, и литературам, ориентированным на жесткую, незыблемую иерархию ценностей.

Как только, с приходом эпохи Возрождения, принципом мировоззрения становится не теоцентризм, а *антропоцентризм* (основа гуманистического мышления — *центральность человека во Вселенной*), проблема усложняется. **Диалектическое мышление романтиков сближает Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное, трагическое и комическое.** “Зло стали рассматривать как диалектический момент добра или, во всяком случае, как момент общего развития, снимающего противоположение добра и зла (мысль, заложенная в “Фаусте” Гете, а впоследствии с необычайной энергией развитая неоромантиком Ницше)”¹.

Ведь человек, средоточие *антропоцентрической* культуры, существо противоречивое; его *свобода* позволяет ему творить как *добро*, так и *зло*. Это сосуществование противоположных начал в человеке, динамизм и изменчивость его внутреннего мира позволяют охарактеризовать его как **существо ироническое** (вспомните о том, что ирония близка к смешному, комическому, а человек — *единственное существо, умеющее смеяться!*). Автор знаменитой книги “*Homo ludens*”²: опыт определения игрового элемента культуры” голландский культуролог Йохан Хейзинга даже *определяет* человека как *animal ridens* — смеющееся животное. Чрезвычайно показательна эта громадная роль категории **смешного** в новоевропейской *антропоцентрической* культуре [97, 46].

Кроме того, вспомним о том, какой ответ дает Аристотель на вопрос о сущности человека. Он пишет о том, что человека от животных отличает **разум**. Значит, должна существовать глубокая связь между **разумом** и **смехом!** Тайна *смеха* и тайна *разума* неразрывно связаны между собой.

Гегель утверждает: **остроумное является аналогом разумного.**

Напомним два высказывания Пушкина:

1) “Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения” [163, VI, 282].

¹ *Зенкин С.* Писатель в маске монстра // Иностранная литература. — 1993. — №1. — С. 140.

² *Homo ludens* с лат. — человек играющий.

2) “Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии” [163, VI, 239].

Таким образом, *объяснение* понятий достигается благодаря их *сближению*. Вспомните мысль Платона, приведенную в предисловии: “Все отделять друг от друга — есть неискусный способ рассуждения неразвитого, нефилософского сознания. Заставить все распадаться, это ведь — полнейшее исчезновение мысли, ибо **мысль как раз и есть соединение идей**” (курсив мой. — А. П.).

Из слов Пушкина можно заключить, что *остроумие* и *вдохновение* родственны. Именно к такому выводу приходит современный исследователь¹: “Творческий процесс имеет место в науке, искусстве и юморе. Эти три области творчества имеют поэтому общие черты. Логическая структура их одинакова (**выявление скрытых сходств и подобий**)”. Вот примеры, приводимые Гегелем: “Во время восхода солнца небо превращается из черного в красное, как рак”; “Под этим камнем лежит моя жена; здесь она *покоится, покоен* и я” [55, II, 195].

Ф. Шлегель подчеркивает, что “острота есть взрыв связанного сознания”, то есть рассудочного мышления, окостенелого в односторонних, непротиворечивых понятиях; именно это мышление “взрывает” иронию, имеющая своей сущностью логическое противоречие. Диалектика остроты заключается в том, что конкретное, противоречивое не просто ставится рядом; противоположности связываются в резком противоречии, и эта связь содержит намек на глубоко спрятанную истину, которая кроется в синтезе этих противоположностей. Итак, остроумие, вдохновение, юмор, ирония родственны, потому что диалектичны (связывают противоположности в единство). Понимание иронии в духе гегелевской диалектики понятий находим у великого немецкого драматурга XX в. Б. Брехта в пьесе “Разговоры беженцев”.¹⁾

Итак, повторим еще раз: феодальное общество делилось на высшее и низшее сословия; эстетика классицизма с ее жанровой иерархией, разделением высокого и низменного, была отражением общественной иерархии сословного общества: высокое ассоциировалось с трагическим, а низменное — с комическим. Буржуазная революция декларирует равенство людей, стремится упразднить сословные различия.

¹ Лук А. Н. Научное и художественное творчество — сходство, различия, взаимодействие // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л., 1982.

Соответственно, эстетика романтизма сближает противоположности — серьезное (трагическое) и шутливое (комическое), прекрасное и безобразное, а этическая мысль эпохи размывает границу между Добром и Злом, указывая на их диалектическую взаимосвязь¹. Например, в рамках эстетики классицизма — высокая, трагическая “Энеида” Вергилия и пародии на нее — комические, принадлежащие “низкому” стилю, в частности, “Энеида” Котляревского — *разделены и противостоят* друг другу. Вергилий, с точки зрения классициста, *выше и лучше* любой пародии на него.

Ирония, как было показано, предполагает *сближение* противоположностей. Примером таких противоположностей в эстетике классицизма являются смешное (комическое) и серьезное (трагическое).

Романтизм есть порождение антропоцентрической культуры, средоточие которой — человек; уже упоминалось о родовой черте человека — *способности к смеху*. Однако следует вспомнить еще об одной неотъемлемой черте человека — о его *смертности*. Очень приблизительно можно обозначить комическое как область, связанную со смехом, а трагическое — как область, связанную со смертью. Но человек един, целен, неразделим, и, следовательно, антропоцентрическое новоевропейское искусство должно сближать эти противоположности. Действительно, в гл. 6 были приведены примеры сближения комического (шутка) и трагического (гибель) в творчестве Пушкина — последователя Шекспира (об особенностях творческого метода Шекспира см. гл. 5 и гл. 9, прим. 1)).

Магистральное направление движения художественной культуры первой половины XIX в. — от *классицизма* через *романтизм* к *реализму*.

“Иронический метод — важный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры. Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время...

¹ Вспомните, например, эпизод из “Фауста” Гете. Фауст спрашивает Мефистофеля: “Ты кто?” — и получает ответ: “Часть силы той, что без числа Творит добро, всему желая зла”.

Для поэта (Л. Гинзбург пишет о Пушкине. — А. П.), воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен... Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному (см. в гл. 7 комментарий к стихотворению Пушкина “Герой”. — А. П.), от условного к реальному, оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и европейские романтики, учился у Шекспира... В “Онегине” Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм, и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, свойственных философии и эстетике классицизма. Вещи *движутся* от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. ***В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля***, его реалистические потенции. Современники ощущали эти потенции... Полевой писал: “Пушкину суждено быть первым и в исполнении поэм и в изобретении предмета своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэты в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: “Налой” (поэма французского поэта-классициста Н. Буало. — А. П.) или “Похищенный локон” (поэма выдающегося английского поэта-классициста А. Поупа. — А. П.) однообразны, поэт только смешит; но Байрон (Байрон. — А. П.) не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний, он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Байрон к Поупу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя”.

...Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма... Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как созревшем историческом об-

разовании, противоречие уже снято” [66, 69–73]. *Прекрасный образец пушкинской иронии — поэма “Домик в Коломне”* (см. часть 2).

Ф. Шлегель пишет: “В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным...” [120, 175]. Шлегель потому и дал своему принципу название “ирония”, что это слово как нельзя лучше передает ***неуловимый переход шутки в серьезность и серьезности в шутку***, переход, который и составляет основной стержень ***искусства, которое само себя пародирует***.

Итак, ирония есть единство противоположностей, своеобразное диалектическое единство “да” и “нет”, серьезного и шутливого. Теорию романтической иронии разработали немецкие романтики Фридрих и Август Шлегели, Новалис, Зольгер. “Философия есть истинная родина иронии”, — пишет Ф. Шлегель. Ирония как “прекрасное в сфере логического” вносит противоречивость, парадоксальность в сферу логики: “Ирония есть форма парадоксального”.

Ценность иронии как философского феномена состоит в том, что она выражает собой логическую противоречивость (единство противоположностей). В этом смысле ироническое противоположно рассудочному как непротиворечивому. ***Шлегель противопоставляет рассудочное (непротиворечивое, формально-логическое) и ироническое (диалектическое) мышление***. Критикуя рассудочный характер кантовских антиномий, Шеллинг в “Системе трансцендентального идеализма” пишет о близости философии (вспомните о том, что в центре классической немецкой философии — категория противоречия, или единства противоположностей) и ***искусства*** вообще (искусство, в отличие от науки, способно воплощать противоречие): “...то единственное в своем роде, благодаря чему мы становимся способными мыслить и сочетать воедино противоречивое, — это сила воображения... ***Придайте объективность философии, — и она прекратит свое существование в качестве философии и перейдет в искусство***”.

“Руководящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии” [41, 270]. Поэзия — не наука, но искусство; романтизм отдает предпочтение искусству, он эстетичен; душа романтической эпохи — гегелевская диалектика (вспомните еще раз высказывание М. Гаспарова о том, что наука не может передать диалектику, а искусство — может; наука обязана быть непротиворечивой, искусство способно воплотить противоречие).

Ирония и движение

“Ирония есть ясное сознание вечной подвижности...” — пишет Ф. Шлегель. Только поэзия может

подняться до уровня философии благодаря иронии, так как “существуют древние и новые произведения поэзии, во всем своем существе проникнутые духом иронии, в них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность”¹. Главное в романтическом мировидении — не вещи как таковые, мыслимые в их неподвижности, но движение. взаимодействие, изменчивость и трансформации вещей. Вот что пишет об этом крупнейший знаток немецкого романтизма Н. Я. Берковский: “Отдельные вещи в отдельности своей и самодостаточности почти истаяли, ставши органами и орудиями великой единой жизни. Творимая жизнь — это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции... Вещи — весьма относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, паузы ради отдыха и нового собирания сил... схема движения слова, метафорический перенос повторяет реальную, диалектическую увязку самих вещей, тоже взаимодействующих и тоже заходящих в плоскость чужой вещи. Речь упраздняет твердые границы между обозначаемым, и это философски правильно... Поэзия овладевает речью, когда речь становится выражением диалектически движущейся мысли” [119, 24].

Ирония и бесконечность

Однако *противоречие* связано с *бесконечностью*. Уже было сказано о том, как важна для романтизма вообще категория бесконечности.

А. Лосев², противопоставляя романтизм классицизму, характеризует их таким образом: “Классицизм — это система мало подвижных и отточенных художественных структур, образующих собой **пластическое совершенство**, романтизм же — это система вечно подвижных

¹ Лосев А. Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство (Из истории домарксистской эстетической мысли). — М., 1966. — С. 78.

² Лосев А. Ф. Классицизм // Литературная учеба. Книга четвертая. — 1990. — Июль — август. — С. 140.

и размытых структур, образующих собой беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся **бесконечность**”¹.

Для романтиков прекрасное — это бесконечное, воплощенное (проявленное) в конечном, и это воззрение преемственно связано с христианским представлением о прекрасном как воплощении Бога (ведь атрибут Бога — бесконечность). “Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия, то есть интуиция бесконечного”, — пишет Ф. Шлегель [166, IV, 1].

“Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка” [207, 123]. Шеллинг также пишет о подлинных художественных произведениях: “Любое из них, словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом” (см. в части 2 комментарий к “Моцарту и Сальери” Пушкина).

Как это возможно — вложить в *конечное* произведение (например, в текст, состоящий из вполне конечного числа знаков) “некую бесконечность”? Во-первых, это возможно потому, что символ может иметь много (вообще говоря, бесконечно много) значений (интерпретаций) (см. стихотворение Пушкина “Роза” в гл. 1, а также сравните с мыслью замечательного русского мыслителя XX в., философа и пушкиниста С. Франка, изложенной в прим. 3 гл. 7). Теоретик романтизма Фридрих Шлегель пишет об этой бесконечности, вспоминая одновременно и о том, что для бесконечных множеств целое эквивалентно части: *“Все вещи соотносятся друг с другом, все обозначает поэтому все, каждая часть Вселенной воспроизводит целое; все это в такой же степени философские, как и поэтические истины”* [119, 24]. Во-вторых, уже было сказано о том, что ирония диалектична и оперирует противоречиями. Ироническое произведение всегда воплощает противоречие, и, таким образом, художнику-иро-

¹ Легко заметить, что это сопоставление классицизма и романтизма очень похоже на шпенглеровское сопоставление античной и новоевропейской культур (см. гл. 2). Символом античной культуры Шпенглер считает скульптуру (Лосев пишет о пластическом совершенстве), символом новоевропейской (фаустовской) — музыку (Лосев пишет о движении и бесконечности). Не случайно уже современники Пушкина сравнивали его поэзию с музыкой.

нику удастся вложить в него бесконечность. В литературе классицизма, как уже было сказано, трагическое и комическое разделены и противопоставлены.

Итак, возможно искусство, в котором пародируемый образец и пародия не разделены и не противопоставлены, но сближаются вплоть до полного слияния. В творчестве Пушкина самый совершенный образец такого искусства — “Евгений Онегин”.²⁾ Сам автор приоткрывает эту тайну, характеризуя главного героя предельно противоречиво (*созданье ада — созданье небес, ангел — бес*) и говоря о том, что, быть может, он — пародия:

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава Богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?
(*Евгений Онегин. Глава 7, XXIV*)

Противоречив уже эпиграф к роману: “Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого”.

Что такое тщеславие? Это стремление к славе, почестям, *общественному признанию*, которое немислимо в том случае, если человек открыто пренебрегает законами общества, мнением большинства.

Что такое гордость? Это сознание своей ценности в *собственных* глазах, высокое мнение человека о себе, которое *не зависит* от мнения окружающих. Итак, эпиграф утверждает следующее: желая добиться общественного признания и ценя мнение общества, он тем не менее не ставил его ни во что, одинаково равнодушно признаваясь как в тех поступках, которые могли быть одобрены обществом (*добрых*), так и в тех, которые не могли быть им одобрены (*дурных*). Таким образом,

противоречие налицо; это прекрасно сознавал сам автор. В последней строфе первой главы романа читаем:

Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

Отношение к противоречию может быть различным. Формальная (Аристотелева, двузначная) логика, основанная на законе исключенного третьего и рассматривающая вещи в их неподвижности, **запрещает** противоречия. Она утверждает, что предмет, о котором можно утверждать нечто и с таким же основанием утверждать нечто противоположное, не является реально существующим предметом (формальная логика говорит в этом случае о “пустом имени”) [195, 61].

“...два противоречивых, противоположных утверждения одновременно не могут быть правильны. Если же относительно данного предмета логически неоспоримо может быть высказано как утвердительное, так и отрицательное суждение одинакового содержания, то из этого непосредственно следует, что он не есть действительно существующий предмет” [41, 106–107].

Классическая логика утверждает, что **из противоречия следует любое высказывание** (см. гл. 3). *Внутренне противоречивый текст может быть интерпретирован самым различным образом. Это и произошло с “Евгением Онегиным” (так же, впрочем, как и с другими шедеврами Пушкина, в частности, “маленькими трагедиями” и “повестями Белкина”).*

Философ П. Гайденко связывает иронию и бесконечность¹: “Ирония, по Шлегелю — это форма “указания на бесконечность”, релятивирования всего конечного, снятия ограниченных и застывших точек зрения. Ирония понимается Шлегелем как способ обнаружения бесконечного превосходства творца над всем тем, что создано им, бесконечного превосходства субъективности над созданным ею объектом — в частности, над собственным произведением. Художник иронически относится ко всему изображаемому, ибо он постоянно сознает несоответствие замысла и его реализации, несоответствие *бесконечности* своей субъективности и ее *конечного выражения* в произведении. Форма, в которой выступает “ироническое превосходство” субъективности над ее самовыражением — это несерьезное отношение ко всему изображаемому. Художник выражает свое неудовлетворение всем конечным, условным именно тем, что не принимает его всерьез, смеется над

¹ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. — М., 1970. — С. 60–62.

ним, а поскольку, создавая произведение искусства, он сам создает это условное, конечное содержание, постольку он должен иронически относиться к самому себе, пародировать себя. В таком случае художник, по Шлегелю, с одной стороны, реализует свою конечность, создавая произведение искусства, а с другой — реализует свою бесконечность, пародируя это произведение. “В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным... В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. **Она есть самая свободная из всех вольностей**, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой” (курсив мой. — А. П.).

Итак, **ирония неразрывно связана со свободой**. Вспомним о том, что романтизм есть порождение Французской революции, на знамени которой было написано “свобода, равенство, братство”. “У Шлегеля субъективность незаметно освобождается от... кантианско-фихтевского ее сращения с нравственным идеалом, становится самодовлеющей; свобода понимается прежде всего как отсутствие какой бы то ни было зависимости, бесконечность — как снятие какой бы то ни было обусловленности... **Иронический субъект, возвышающийся над всякой предметностью, абсолютно ничем не связан, его состояние — это состояние игры; он сам задает себе как правила этой игры, так и способ их выполнения. Над субъектом больше ничего нет, его свобода абсолютна**”¹.

Романтики требуют от человека универсальности и *внутренней бесконечности*: “Действительно свободный и образованный человек, — пишет Ф. Шлегель, — должен по своему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или же современный, совершенно произвольно, подобно тому, как настраивают инструмент — в любое время и на любой тон” [120, 175].

Что же это за человек (играющий и умеющий сыграть что угодно)? Актер! Еще Фридрих Ницше, умерший в 1900 г. писал о том, что из мира уходит подлинность. Вспомним его блестяще подтвердившееся пророчество об *актерах — хозяевах двадцатого века*.

¹ Сравните это с мыслью Л. Баткина, характеризующего эпоху Возрождения: “Над человеческим и земным более не стало высшего смысла и закона. Исходной для человека и впрямь неотъемлемой от него в итоге нового времени оказалась только его принадлежность самому себе, его индивидуальность”.

Замечательный французский философ, психолог и культуролог Владимир Янкелевич (1903–1985) пишет: “Иронизирующий задыхается под гнетом своего печального изобилия и своей опустошенной полноты, так как **быть всем — значит не быть больше ничем**” (курсив мой. — А. П.) [219, 112]. Сравните это со знаменитой строкой “Интернационала”: “Кто был ничем, тот станет всем”. Противоположности сходятся, *все* и *ничто* тождественны (см. новеллу Борхеса в части 2).

Тегель пишет: “Поскольку человек хочет быть действительным, он должен вести какое-нибудь определенное существование, и для этого он должен ограничивать себя. Кому конечное слишком претит, тот не достигает никакой действительности, а остается в области абстрактного и бесследно истлевает внутри себя” [8, III, 299].

На протяжении почти всей истории человечества, от античности до эпохи Просвещения, люди часто бывали склонны рассматривать свое время как наилучшее, вершину, а прошлое — как подготовительную ступень, путь к этой вершине; соответственно, достижения прошлого далеко не всегда умели оценить по достоинству.

Например, средневековые христиане не всегда относились к античному наследию с должным пиететом. Часто они рассматривали античные архитектурные шедевры как источник мрамора для собственных построек и отбивали античным статуям руки и носы, а часто и вовсе разбивали их, считая изображениями бесов.

Люди эпохи Возрождения уничижительно отзывались о готических соборах; сам эпитет “готический” свидетельствует об этом; “готический” означает “принадлежащий готам”, т. е. “варварский”, ведь готы — одно из варварских племен. Варвары погубили Рим, превозносимый мыслителями эпохи Возрождения. Врагов римлян мыслители Ренессанса, конечно, ненавидели или презирали, себя же полагали наследниками и продолжателями Вергилия и Цицерона.

Наиболее выдающийся литератор французского Просвещения Вольтер пишет о трагедии Шекспира “Гамлет” — “плод воображения пьяного дикаря”.

В 70-е годы XVIII века в Париже происходила так называемая война глюкистов и пиччиннистов (приверженцев выдающихся оперных композиторов Глюка и Пиччинни; событие, упомянутое в “Моцарте и Сальери” Пушкина), причем дело доходило до дуэлей. Примеры можно продолжить.

В конце XVIII в. появляется совершенно новое, необычное мировоззрение, приверженцы которого — представители Романтизма одинаково

благоклонно относятся к языческой античности и средневековому христианству, одинаково высоко ценят Парфенон и Нотр-Дам (собор Парижской Богоматери), отдают должное и Гомеру, и Вергилию, и Данте, и Шекспиру. “Примерно пять веков европейского развития — 1300–1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789–1794, — вот что такое романтизм”, — пишет Н. Берковский [21, 5].

“Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье — мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать **все времена и все народы...**” — так пишет один из романтиков, немец Вильгельм Генрих Ваккенродер (1773–1798) (курсив мой. — А. П.).

Величайший философ Романтизма Шеллинг **считает греческих богов столь же реальными, как и факт воскресения Христа.**

“Вспомним, — пишет П. Гайденко¹, — как относились друг к другу два воззрения, одно из которых признавало реальность греческих богов, а другое — реальность христианского мифа о воскресении. Вспомним, как саркастически относились мыслители, чье мировоззрение сложилось в лоне древнегреческой религии красоты, к чуду воскресения, и как христианские отцы церкви, признававшие реальность чуда, обрушивались на языческое идолопоклонство. **Эти два взаимоисключающих воззрения, два великих непримиримых врага вдруг оказались одинаково правы;** появилось сознание, которое с одинаковой достоверностью переживает как реальность природной религии греков, так и реальность сверхприродной религии христиан и которое направляет свой критический пафос на ограниченность тех, кто не в состоянии совместить обе взаимоисключающие реальности, а потому превращает одну из них в простую аллеорию.

Почему стала возможной такая **бесконечная** точка зрения, вмещающая в себя противоположности, разрывавшие прежде человеческое сознание?

А ведь именно эта точка зрения позволила романтизму создать исторический подход к исследованию памятников культуры, искусства, религии, философии, неизвестный эпохе Просвещения и доведенный

¹ Цит. по: Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. — М., 1970. — С. 133–137.

до виртуозности Гегелем, в этом смысле учеником тех самых романтиков, которых он так резко критиковал. Именно романтики благодаря своей *бесконечной* точке зрения смогли вжиться в столь противоположные воззрения, пережить столь несовместимые возможности, что по праву можно применить к ним евангельское изречение — они “приобрели весь мир”.

Такая *бесконечно всеохватывающая* точка зрения стала возможной для романтиков именно потому, что их **эстетизм** позволил им — и прежде всего это открывает Шеллинг — признавать за реальность то, в соответствии с чем им не приходится *действовать*... В самом деле, можно признавать реальность воскресения Христа, не принимая на себя всех тех обязанностей, которые налагает на верующего индивида такое признание; можно наслаждаться превращением в древнего грека, не принося в жертву своего сына в том случае, когда реального грека его реальные боги принуждали делать это; одним словом, можно наслаждаться всеми преимуществами прекрасного сна и просыпаться в ту самую минуту, когда становится слишком страшно... **Как видим, именно эстетизм романтиков, истолковавших высшую реальность как игру, создал возможность принять любую реальность, ибо ни одну он не принимал всерьез.**

Не случайно *историзм* в рассмотрении проблем нравственных и религиозных несет на себе печать **романтического эстетизма**, и ее очень хорошо в свое время разглядел Л. Н. Толстой. “Со времен Гегеля и знаменитого афоризма “что исторично, то разумно”, в литературных и изустных спорах... царствует один весьма странный умственный фокус, называющийся историческое воззрение. Вы говорите, например, что человек имеет право быть свободным, судиться на основании только тех законов, которые он сам признает справедливыми, а историческое воззрение отвечает, что история вырабатывает известный исторический момент, обуславливающий известное историческое законодательство и историческое отношение к нему народа. Вы говорите, что вы верите в Бога, — историческое воззрение отвечает, что история вырабатывает известные религиозные воззрения и отношения к ним человечества. Вы говорите, что Илиада есть величайшее эпическое произведение, — историческое воззрение отвечает, что Илиада есть только выражение исторического сознания народа в известный исторический момент. На этом основании историческое воззрение не только не спорит с вами о том, необходима ли свобода для человека, о том, есть или нет Бог, о том, хороша или не хороша Илиада, не только ничего не делает для достижения той свободы, которой вы желаете, для убеждения

или разубеждения вас в существовании Бога или в красоте Илиады, а только указывает вам то место, которое ваша внутренняя потребность, любовь к правде или красоте занимает в истории... К какому хотите понятию стоит только приложить слово: историческое, — и *понятие это теряет свое жизненное, действительное значение*” (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М. — Т. 16. — С. 52–53).

Толстой здесь имеет в виду исторический метод, сложившийся в гегелевской системе; однако его основа была заложена именно эстетизмом романтиков, которые, рассматривая всякое воззрение с эстетической точки зрения, тем самым превращали его в игру, упуская из виду его жизненное, действительное значение.

Тем самым романтики, по существу, оказывались в одном положении с Гегелем, мыслителем, который, по словам Киркегора¹, никогда не пытается “экзистенциально осуществлять то, о чем спекулирует”.

Романтики с их стремлением вжиться в любое воззрение, с их подходом к миру с точки зрения красоты, в которой снимается обыденный мир и примиряются противоположности чувственного и нравственного, реального и идеального, тем самым, как и Гегель, встают на точку зрения абсолюта, на точку зрения бесконечного, а их конечное существование, их экзистенция становится чем-то несущественным. Если Гегель оказывается благодаря такой позиции разорванным на две половинки, одна из коих равна богу, а вторая ведет жизнь обывателя, то с таким же правом все это можно отнести к романтикам, которые именно потому, что они *принимают и понимают всякую точку зрения*, не имеют своей собственной.

Романтики признают все именно потому, что они ни за что не несут реальной ответственности, — их бесконечное “я”, созерцающее красоту, и конечное “я”, живущее в обыденном мире, полностью изолированы, концепция игры как высшей формы существования индивида служит этому теоретическим оправданием.

Но, поскольку признание одинаково реальным и греческого и христианского мифа означает, что личность ни одного из них не принимает всерьез, поскольку одинаковая реальность для сознания взаимно исключают нравственных установок, по существу, для личности как конечной, вынужденной *действовать* в эмпирическом мире, невозможно, постольку эта невозможность осознается в виде принципа иронии, который узаконивает отношение ко всем этим реальностям как

¹ Киркегор (Кьеркегор), Сёрен (1813–1855) — великий датский философ, предтеча экзистенциализма.

отношение *игровое*, а субъекта рассматривает как рефлектирующего по поводу любой истины, даже в тот момент, когда окружающим и, может быть в данную минуту и ему самому, вжившемуся в эту истину, не кажется, что он играет. Установка игры и самопародирования уже принимается априори, ибо романтический художник знает наперед, что то, во что он вжил, сменится другим — ведь движение субъективной рефлексии здесь ничем не ограничено. Позиция ироника есть, таким образом, позиция эстетика, поставившего ударение не на том, что все мифы, которые когда-либо создало или создаст человечество, *реальны*, а на том, что реальны они *все*; а поскольку человек как существо конечное не может принять в себя бесконечность, то это противоречие разрешается благодаря введению принципа *бесконечности человека в рефлексии*, то есть *отрицательной бесконечности*. Эту отрицательную бесконечность, иронию, представленную как выход из противоречия, созданного эстетизмом, Киркегор считает *эстетическим выходом*, в конечном счете приводящим индивида к отчаянию.

Киркегор подчеркивает, что романтическое всеприятие, всепонижение и романтическая ирония, не принимающая в то же время *ничего* всерьез, — это две стороны одной и той же эстетической позиции. И хотя романтик убежден, что эта позиция ставит его выше всего ограниченного и конечного, однако он не видит, что тем самым ***разрушает собственную личность***.

Киркегор пишет об этом так: “Можешь ли ты представить себе что-нибудь ужаснее такой развязки, когда существо человека распадается на тысячи отдельных частей, подобно рассыпавшемуся легиону изгнанных бесов, когда оно утрачивает самое дорогое, самое священное для человека — объединяющую силу личности¹, свое единое, сущее “я”?”.

Итак, ***ирония может быть разрушительной, она может разрушить личность и привести ее к отчаянию.***³⁾

Вопросы и задания

1. Найдите самостоятельно произведение, проникнутое духом иронии, и проанализируйте его.
2. Прочитайте поэму А. Пушкина “Домик в Коломне” и комментарий к ней.

¹ Чрезвычайно интересно соотнести размышления Киркегора с некоторыми эпизодами знаменитого романа выдающегося немецкого писателя Германа Гессе “Степной волк”, в частности, с его представлением о том, что личность есть множественное единство.

3. Что делает поэму воплощением пушкинской иронии?
4. Каким образом феномен романтической иронии связан с триединством “бесконечность — противоречие — движение”?
5. Какие существуют связи между категорией иронии и категориями свободы, смерти, смеха?
6. Каким образом воплощается ирония в философии?
7. Какие связи есть между категорией иронии и философией И. Канта?
8. Каким образом романтическая ирония связана с иронией постмодерна?
9. Каким образом категория иронии связана с категорией игры?

Примечания

¹⁾ Приведем отрывок из пьесы Б. Брехта “Разговоры беженцев”¹.

Ци ф ф е л ь . Невыносимо жить в стране, где нет чувства юмора, но еще невыносимей — в стране, где без юмора не проживешь.

К а л л е . Когда у нас в доме было хоть шаром покати, мать вместо масла намазывала хлеб юмором. Это довольно вкусно, только не сытно.

Ци ф ф е л ь . При слове “юмор” я всегда вспоминаю философа Гегеля; кое-что из его трудов я взял в библиотеке, чтобы не отстать от вас в понимании философских вопросов.

К а л л е . Расскажите о нем. Я недостаточно образован, чтобы самому его читать.

Ци ф ф е л ь . Он принадлежал к величайшим юмористам среди философов, подобной склонностью к юмору обладал разве что Сократ, у которого был похожий метод. Гегелю явно не повезло; он был определен на должность в Пруссию, так что продал душу государству. Судя по всему, у него было одно свойство — он всегда подмигивал; что-то вроде врожденного порока, и Гегель страдал им до самой смерти: сам того не замечая, он то и дело подмигивал, вот как другие страдают неукротимой пляской святого Витта. Юмор его выражался в том, что он не мог и помыслить, например, о порядке, не представив себе немедленно беспорядка. Ему было ясно, что в непосредственной близости с величайшим порядком всегда находится величайший беспорядок, он зашел даже так далеко, что сказал: на том же самом месте! Под государством он понимал нечто, возникающее там, где существуют острейшие классовые противоречия, таким образом, государственная гармония, так сказать, покоится на дисгармонии классов. Он оспаривал, что один равняется одному; оспаривал не только потому, что все сущее непрестанно и неукротимо переходит в нечто совсем другое, а именно — в свою противоположность, но и потому, что ничто не тождественно самому себе. Как и всех юмористов, его особенно интересовало, что в конечном итоге получается из вещей... Его занимала

¹ Брехт Б. Театр в пяти томах. — Т. 4. — М., 1964.

трусость храбрецов и храбрость трусов, вообще тот факт, что все противоречит самому себе, а особенно он увлекался скачкообразным развитием. Понимаете: идет себе все этак чинно и благородно, и вдруг — бац! Понятия у него вечно покачивались, как мальчишка на стуле, и это кажется очень уютным до тех пор, пока стул не опрокинется.

Его сочинение “Большая логика” я читал, когда у меня был ревматизм и я сам не мог передвигаться. Это одно из величайших произведений мировой юмористической литературы. Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем не бывало садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, сообщая, каждый женат на своей противоположности, они и дела свои обдeldывают вдвоем, как супружеская чета, то есть ведут вдвоем тяжбы, вдвоем подписывают контракты, вдвоем предпринимают атаки и устраивают налеты, вдвоем пишат книги и даже подходят к присяге — совсем как супружеская чета, которая бесконечно ссорится и ни в чем не может прийти к согласию. Только Порядок что-то выскажет, как его утверждения в тот же миг оспаривает Беспорядок — его неразлучный партнер. Они жить друг без друга не могут и никогда не могут ужиться.

Кал е. В этой книге говорится только о таких понятиях?

Циффель. Понятия, которые люди себе составляют, очень важны. Понятия — это рычаги, которыми можно приводить в движение вещи. В книге говорится о том, как добираться до истинных причин протекающих процессов. Иронию, скрытую в каждой вещи, он и называет диалектикой. Как и все великие юмористы, он это преподносит с убийственно серьезным лицом. А вы в какой связи о нем слышали?

Кал л е. В связи с политикой.

Циффель. Вот еще один из его анекдотов. Величайшие мятежники считают себя учениками величайшего защитника государственной власти. Кстати, это говорит о том, что у них есть чувство юмора. Человек, лишенный чувства юмора, не может понимать диалектику Гегеля — я никогда еще не встречал такого.

Перевод Ю. Афонькина

2) Выдающийся литературовед Р. Якобсон, изучая роман Пушкина “Евгений Онегин”, анализирует противоречия пушкинского текста и показывает, каким образом эти противоречия приводят к диаметрально противоположным интерпретациям произведения: “В современных историко-литературных исследованиях справедливо подчеркивается, что движущей силой этого произведения является *ирония романтизма*, которая преподносит нам одну и ту же вещь с противоречивых точек зрения — то гротескно, то серьезно, то одновременно и гротескно и серьезно. Эта ирония есть отличительная черта проникнутого безнадежным скептицизмом героя... Современник поэта удачно сравнил “Онегина” с музыкальным каприччио и справедливо указывал, что

поэт “попеременно играет то умом, то чувством, то воображением, попеременно весел и задумчив, легкомыслен и глубок, насмешлив и чувствителен, едок и добродушен; — он не дает дремать ни одной из душевных наших способностей, и, не занимая каждой из них надолго, ни одной не утомляет” [“Сын Отечества”, 1828 г., ч. 118, №7]. Устранение жесткой системы ценностей, постоянное взаимопереплетение высоких и низких, а порою и иронических, суждений об одном и том же предмете стирают границу между торжественным и обычным, между трагическим и комическим. У Пушкина мы видим высочайшее искусство *propter communita dicere* (говорить своими словами общеизвестное — выражение Горация. — *А. П.*), восхищавшее Мериме и Тургенева, и в то же время искусство говорить просто о сложнейших вещах — ту особенность романа в стихах, которая очаровывала самого утонченного из русских романтических поэтов — Баратынского. Пушкинские языковые приемы производили впечатление случайного подбора естественных и даже небрежных слов и в то же время выбора обдуманного, выверенного, строгого.

Как справедливо отметил Белинский, в романе Пушкина отрицание похоже на лобование. Так, несмотря на сатирическое отображение в романе русского общества — как городского, так и поместного, те критики, которые видели в нем желанный противовес сатирически направленной литературе (*А. В. Дружинин*) отнюдь не ошибались. Действительно, даже сам поэт дает противоречивые ответы на вопрос о том, есть ли сатира в “Онегине”. Элегические строки о кончине Ленского сменяются указанием другой возможности — предположительным счастливым концом, отрицанием бессмысленной смерти, картиной того славного будущего, которое, быть может, ожидало юного поэта; однако непосредственно вслед за этим рисуется противоположная альтернатива — постепенное духовное увядание Ленского. Благоговейный пафос предшествующего образа тем самым снимается, и трагическая смерть юноши получает некоторое оправдание. Высочайшая драма Онегина — его страстная любовь к Татьяне — представлена на двух уровнях, трагическом и фарсовом¹, между тем как роман сводится в конце к комической ситуации: поклонника застают супруг его возлюбленной....

Поэт-повествователь сознательно направляет внимание на стихотворный строй произведения: “...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница” — так поясняет Пушкин (в письме к П. А. Вяземскому 4 ноября 1823 г.). И автор, и читатель, а также непосредственные действующие лица повествования — постоянные, активные характеры в “Евгении Онегине”. Их взгляды на мир по-разному переплетаются, и это взаимопроникновение субъективных смыслов (часто различных до противоположности! — *А. П.*) создает впечатление надличностной, олимпийской объективности произведения. Внутренние противоречия намеренно вводятся автором как особый компонент произведения, как

¹ Сравните эпизод смерти Офелии в “Гамлете” Шекспира, которого Пушкин считал своим наставником — см. часть 2.

признает в конце первой главы Пушкин в соответствии с поэтикой романтизма; допустимы и колебания смысла. Слишком жесткая определенность умертвила бы развитие поэмы; вместе с тем следовало усилить неясное впечатление свободного течения романа, лишённого строгого плана... Интересно сопоставить все это с мыслями немецкого романтика Новалиса: “Роман должен быть сплошной поэзией... **Роман есть жизнь, принявшая форму книги**”¹...

Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частных) романе” [Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934]. “Это рассмотрение у романтиков жизни и природы как игры противоположностей, как драмы, как романа, или короче, это понимание всей жизни с точки зрения эстетических категорий как раз и является тем, что давало им возможность так для нас неожиданно и так оригинально “синтезировать” жизненные противоречия.

Отождествить страдание и радость легче всего в эстетическом сознании. Душа всегда может быть настроена эстетически. “Действительно свободный и образованный человек, — пишет Ф. Шлегель, — должен по своему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или же современный, совершенно произвольно, подобно тому, как настраивают инструмент — в любое время и на любой тон” [Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934, с. 175]. Новалис замечает: “Совершенный человек должен одновременно жить во многих местах и во многих людях. Он должен быть неизменно связан с широким кругом лиц и разнообразными событиями. Только тогда можно говорить об истинном, грандиозном духовном начале, которое делает человека подлинным гражданином мира...”.

По собственному расчету Пушкина, он работал над “Онегиным” семь лет, четыре месяца и семнадцать дней (с 9 мая 1823 г. по 25 сентября 1830 г.). За этот период в жизни Пушкина и его друзей в Российской империи и в Европе произошло много событий. Его взгляды и кругозор существенно изменились. Изменилась и его концепция романа в стихах, его отношение к героям; фабула приняла новую форму и новые направления... События его жизни стали динамикой его произведения; изменение во взглядах автора вызывало противоречия между отдельными частями романа, усиливало его жизненность. Чередование различных точек зрения на одну и ту же вещь полностью согласуется с поэтикой Пушкина, и, таким образом, оказывается справедливым парадокс, пронизательно подмеченный Белинским: *самые недостатки “Евгения Онегина” составляют его величайшие достоинства* [в “Статье восьмой” о Пушкине — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. 7. — С. 431–432].

Каждый пушкинский образ столь гибок и многозначен и проявляет столь удивительные ассимилятивные свойства, что легко согласуется с самыми

¹ В гл. 7 уже было сказано о стремлении Пушкина выйти из области литературы в область живой жизни.

разнообразными контекстами. С этим связана и поистине изумительная способность Пушкина к поэтическому перевоплощению... *Если мы вслед за внимательным Добролюбовым осознали, что Пушкин вовсе не вкладывал в свои образы какой-то один смысл, то мы поймем тщетность бесконечных споров по поводу того, как интерпретировать смысловое многообразие романа эпистемологически — как богатство содержания или как отсутствие содержания — и как оценивать его этически — как нравственный урок или как проповедь безнравственности. Мы поймем, как “Евгений Онегин” может стать проявлением бессильного отчаяния для одного выдающегося писателя и выражением полного эцикурейства для другого и каким образом могли появиться такие противоречивые суждения о главном герое романа как панегирик Белинского и порицание Писарева.* Размышление Татьяны об Онегине в строфе XXIV седьмой главы, представляющее собой цепь противоречивых, полных сомнения вопросов, — выразительный пример пушкинской колеблющейся характеристики. Аналогичное раздвоение образа, которое, однако, оправдано эволюционно (“Ужель та самая Татьяна...?”, “Как изменилася Татьяна!”), отличает характеристику Татьяны в последней главе.

Либо такого рода колеблющаяся характеристика вызывает у читателя представление об уникальной, сложной неповторимой индивидуальности, либо, если читатель привык к ясно очерченной обрисовке образов, у него складывается впечатление, что в романе “нет характеров”, “характеристики бледны”, “Онегин изображен не глубоко” и т. п.” (курсив мой. — А. П.) [218, 219–222].

3) Итак, Киркегор пишет о том, что ирония романтического художника — это воплощение *свободы* — ведет к разрушению личности и отчаянию. (Вспомните максиму Паскаля: “Нехорошо человеку быть слишком свободным”.) Интересно сопоставить его выводы с идеями другого критика романтиков, Гегеля, о *связи свободы со смертью*. Вот что пишет знаток гегелевской философии, французский мыслитель XX в. Александр Кожев¹: “В одном из своих ранних писем Гегель связывает со смертью *свободу, историчность и индивидуальность* человека. Эта тема тройственной природы Человека развивается им и в более зрелых работах... смерть, рассматриваемая как смерть осознанная и добровольная, есть высшее проявление Свободы, по крайней мере — “абстрактной” свободы *изолированного* индивида... Свобода есть независимость от данного, то есть возможность *отрицать* его таким, как оно дано, и только через добровольную смерть человек может избежать захваченности *какими бы то ни было* условиями наличного существования”.

Обратите внимание также на связь смерти с единством противоположностей. Вот что пишет Державин в оде “На смерть князя Мещерского” (1779) [79, 28]:

¹ Кожев Александр. Идея смерти в философии Гегеля. — М., 1998. — С. 170, 172–173.

Смерть, трепет естества и страх!
Мы — гордость с бедностью совместна;
Сегодня бог, а завтра прах...

На сопряженность категорий *свободы* и *смерти* и на их связь с категорией *иронии* указывает С. Аверинцев: “Когда мы уясняем себе специфику принесенного христианством отношения к человеческой участи и сравниваем его с внутренней установкой античной литературы и античной философии, важно не забыть один момент — оценку страха и надежды...”

Герой действует и гибнет, поэт изображает его действие и гибель, философ дает смысловую схему того и другого, но все трое преподают один и тот же урок — урок свободы. Свободы от чего? Конечно, прежде всего от страха: но страх за другого называется жалостью, оборотная сторона страха называется надеждой.

Логический предел такой свободы может быть символизирован двояким образом: в акте смеха и в акте самоубийства. Смеясь, человек разделяется со страхом, а убивая себя, разделяется с надеждой...

...символы смеха и самоубийства, по-видимому вовсе не характерные для греческого “национального темперамента” (если такое словосочетание что-нибудь значит), по логике античного мировоззрения получали значение духовного ориентира, неприменимого в быту, но властно определявшего какую-то иную реальность. Если диадохи и цезари, порожденные ситуацией упадка, пытались в жизни копировать своих богов, то в лучшие времена эллины никоим образом этого не делали и считали это нечестивым, почему и оставался много симпатичнее олимпийцев: но ведь это недаром были именно его боги.

Кстати об олимпийцах: им дана предельная свобода от страха, жалости и, разумеется, от надежды, но, поскольку они ограниченнее героя в том отношении, что никак не могут убить себя, им только и остается практиковать свой в поговорку вошедший “гомерический” смех, описанный в конце I песни “Илиады”. Если “Илиада” открывает для нас духовную историю языческого эллинизма, то замыкает ее Прокл Диадох, последний античный философ, именно в этом “гомерическом” смехе усмотревший предельную глубину бытия и с презрением представивший слезы “людям и животным”. “Всякое попечение о чувственно воспринимаемом космосе — замечает он, — именуется забавой богов; поэтому, думаю я, и Тимей называет внутрикосмических богов юными, ибо те поставлены над вещами, подверженными вечному становлению и постольку достойными забавы, — и эту особенность промысла воздействующих на космос богов мифотворцы нарекли смехом. Мифы представляют богов плачущими не всегда, а вот смеющимися — непрестанно, ибо слезы означают их промысел о вещах смертных и бранных, как бы о знаках, которые то суть, то не суть, между тем как смех относится к целокупным и неизменно движущимся полнотам (*πληρωματα*)... всеобъемлющей энергии. Поэтому полагаю я, что если мы распределим демиургические действия между людьми и богами, то смех достанется роду богов, а слезы — собранию людей и животных”.

Итак, плач выражает несвободу, смех — свободу; плач относителен, смех абсолютен (в самом изначальном смысле слова “ab-solutum” — в смысле “отрешенности”, ибо он отрешает от частного и соотносит с целым); слезы приличны животному, твари дрожащей, но только смех приличен божеству. Для контраста можно было бы вспомнить часто повторяющееся утверждение христианского предания, что Христос плакал, но никогда не смеялся, или приведенные выше слова Исаака Ниневийского о сострадательном плаче как пути к “уподоблению Богу”.

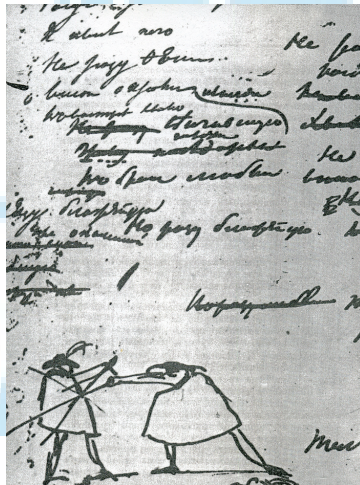
Олимпийцам можно было уподобиться через смех — или, когда для смеха не остается места, через другой акт свободы, специально свойственный герою: через самоубийство. Диодор знает, что говорит, когда называет самоубийство “деянием, приличным герою”, ἥρωϊ κή πράξις.

Над областью античной философии господствует один личностный образ, задававший мысли все новых поколений философов конкретно-жизненную тему, — образ Сократа, иронического мудреца, вынудившего афинян себя убить; ирония Сократа, как ее описал Платон, — отголосок смеха богов, его смерть — подобие самоубийства героев. К нему применимо обратное тому, что говорится о Христе: его можно представить себе смеющимся и нельзя вообразить плачущим, между учениками Сократа был Аристипп Киренский, основатель гедонизма, учивший наслаждаться всем и не связываться ни с чем; в его руках философия превращается в искусство непринужденно смея, но последователь Аристиппа Гегесий по прозвищу Πεισθάνωτος (“Убеждающий-умирать”) сделал из жизнерадостной доктрины четкие выводы: цель жизни — свобода от страдания, а наиболее полную свободу от страдания дает смерть. Рассказывают, будто слушатели лекций Гегесия спешили осуществить его учение на практике, так что лекции были прекращены по приказу Птолемея Филадельфа; если это придумано, то неплохо придумано — проповедь смеха и впрямь очень органично переходит в проповедь самоубийства. Ирония и добровольная смерть — две возможности, составляющие привилегию человека и недоступные зверю, — в своей совокупности являют собой предельную гарантию человеческого достоинства, как его понимает античность. В особенности гражданская свобода обеспечивается решимостью убить себя в нужный момент; слова римского поэта Лукана “мечи даны для того, чтобы никто не был рабом”, по наивному недоразумению выгравированные якобинцами на саблях Национальной Гвардии, имеют в виду не тот меч, который направлен в грудь тирана, а тот меч, который поражает грудь своего владельца. Свобода Афин духовно утверждена в час своей гибели через самоубийство Демосфена, свобода Рима — через самоубийство Катона Младшего, Брута и Кассия. По мнению Сенеки, осудить “насилие над собственной жизнью” — значит “закрыть дорогу свободы”; тот, кто открывает своей крови выход из жил, открывает себе самому выход к свободе” [1].

Глава 9

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД ГЕГЕЛЯ И ПРОБЛЕМА ПРОТИВОРЕЧИЯ. ИСКУССТВО ШЕКСПИРА И ДРАМАТУРГИЯ ГЕТЕ, МОЦАРТА, ПУШКИНА

- *Поэзия и философия в культуре Романтизма.*
- *Драма в оценке Гегеля.*
- *Гете и Пушкин — “художественные философы”; их “всемирная и гармоническая” образованность.*
- *Природа гения как синтез противоположностей.*
- *Драматург Моцарт.*
- *Музыка во главе романтической иерархии искусств.*

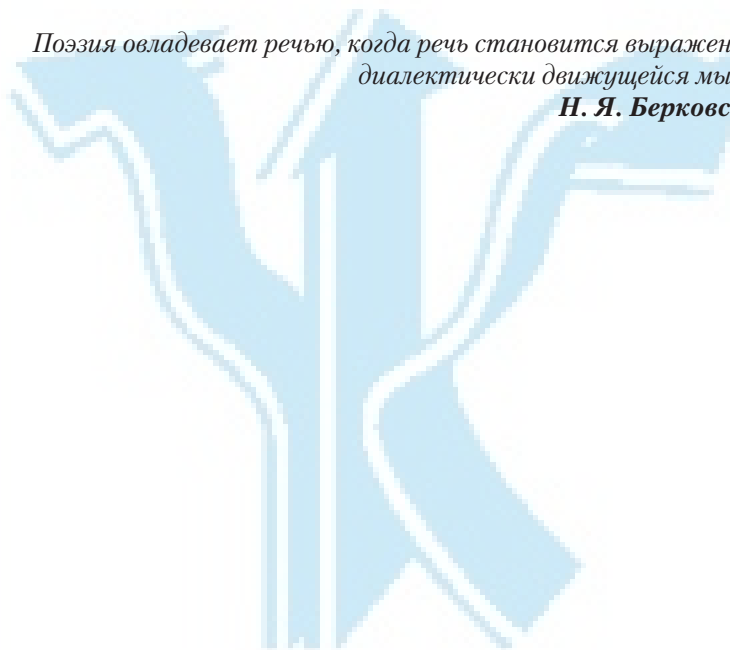


Противоречие — вот что на самом деле движет миром...

Г. В. Ф. Гегель

*Поэзия овладевает речью, когда речь становится выражением
диалектически движущейся мысли.*

Н. Я. Берковский



МАУП

“Философия есть... *современная ей эпоха, постигнутая в мышлении*”, — пишет Гегель. Философия постигает современную ей эпоху в мышлении,

искусство — в художественных образах, и, конечно, между современной философией и искусством существуют связи и соответствия. Уже было сказано о том, что немецкая классическая философия, в частности, диалектика Гегеля, — духовная quintэссенция европейской культуры рубежа XVIII–XIX вв., теоретическое обобщение величайшего события европейской истории — Французской революции.

Конец XVIII и первая треть XIX в. — время противостояния классицизма и романтизма. Романтизм стремился слить воедино все то, что он унаследовал от своих предшественников и создал сам. Если в мировоззрении классицистов каждая из высших ценностей — искусство, наука, философия, религия, наконец, жизнь — имела свое собственное место, не смешиваясь с другими, то в мировоззрении романтиков все это сливается в неразличимое единство [119, IV, 97]. Величайший философ немецкого романтизма Шеллинг пишет о том, что романтизм вырастает из жажды синтеза, во имя возвращения художественной культуре утраченного ею после Возрождения единства.

В частности, романтики сближают философию и поэзию. Вот что пишет Новалис: “Поэзия — героиня философии. Философия поднимает поэзию до значения основного принципа... Философия есть теория поэзии... Разобщение поэта и мыслителя — только видимость, и оно в ущерб обоим. Это знак болезни и болезненных обстоятельств. Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого” [120, 121].

Замечательный русский поэт Д. Веневитинов, современник и знакомый Пушкина, пишет: “...история литературы должна рассматриваться в тесной связи с историей философии... В пиитике должно быть основание положительное... Всякая наука положительная заимствует свою силу из философии... Поэзия неразлучна с философией... Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения”¹. Веневитинов хорошо знал немецкую философию и литературу.

“Все нити человеческой культуры стягиваются к тому пункту, где на одном и том же месте должны стоять и поэт, и философ... **Руково-**

¹ *Благой Д.* Подлинный Веневитинов // Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней: В 2 т. — Т. 2. — М., 1979. — С. 267.

дящая идея романтизма — полное слияние поэзии и философии”, — отмечает В. Виндельбанд [41, 270].

Завершитель классической немецкой философии Гегель был младшим современником величайшего поэта эпохи И.-В. Гете. Между поэзией Гете и философией Гегеля существуют связи и соответствия. Философ, годившийся поэту в сыновья, писал ему в 1825 г.: “Когда я оглядываюсь назад, на путь, который пройден мной в духовном развитии, я вижу, что Вы вплетены в каждый шаг этого пути, и я мог бы позволить себе назвать себя одним из Ваших сыновей. Мое мышление получило от Вас силы противостоять абстракции, а Ваши создания были теми маяками, по которым я направлял свое движение” [46, 139].

Гете был другом и единомышленником Гегеля; “художественная философия” Гете (не только великого поэта, но и выдающегося естествоиспытателя) родственна философии Гегеля. *Образно говоря, диалектика Гегеля (см. гл. 6, прим. 3) является “душой” искусства Гете, так же, как и искусства Пушкина.*

Центральное произведение в наследии Гете — трагедия “Фауст”. Пушкин писал об этом произведении: ““Фауст” есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности”. В наследии русского поэта к числу наиболее совершенных произведений принадлежат трагедия “Борис Годунов” и четыре так называемые маленькие трагедии (одна из них — “Моцарт и Сальери” — помещена в части 2).

Драма в оценке Гегеля

Диалектик Гегель ценит драму как высший род искусства, потому что она по своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении *противоречий* внутри некоего единства, в развитии их и в их разрешении. Гегель считает, что драма представляет собой “высочайшую ступень поэзии и искусства вообще”. Если драма для Гегеля — высшая форма искусства, то в пределах самой драмы высшим видом является трагедия. Согласно теории Гегеля, подлинно трагическая коллизия состоит в том, что “обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны”. Коллизия (столкновение) состоит в том, что каждый из трагических характеров, осуществляя свое правомерное стремление, неизбежно наносит

ущерб другому характеру, цели которого в такой же мере правомерны с точки зрения нравственности¹. Иначе говоря, **трагический конфликт есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована** (см. часть 2, комментарий к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”). Итак, драматическое искусство по самой своей сути диалогично и диалектично. То, что высшие достижения и русского, и немецкого поэтов принадлежат к *драматическому* роду, представляется глубоко закономерным: оба они эволюционировали от лирики к драматургии.

**Гете и Пушкин —
“художественные
философы”; их “всемирная
и гармоническая”
образованность**

Замечательный русский философ и пушкинист С. Франк усматривает некое подобие между Гете и Пушкиным, называя обоих “художественными философами”. “Интеллектуальное постижение и художественное восприятие есть у

него, — писал С. Франк о Гете, — *один и тот же творческий процесс*. В нем не просто поэт противостоит мыслителю или сочетается с мыслителем; наоборот, именно в качестве поэта он есть мыслитель и в качестве мыслителя он — художник. Свободная игра художественной фантазии не изгоняет и не ослабляет в его духе стремления к объективному, интеллектуальному постижению истины, как это бывает у других поэтов; напротив, познание осуществляется у него средствами художественного творчества, так что вся двойственность между искусством и наукой (сравните концепцию дополнительности искусства и науки, предложенную Н. Бором (см. гл. 11). — А. П.), между поэтическим вымыслом и научной изобретательностью в известном смысле погашена в нем и слита в неразрывное единство. Художественный инстинкт не только действует в нем как субъективная психическая сила, но вместе с тем служит ему философским путеводителем и мерилom объективной истины. Влечение к красоте не ослепляет его в научном смысле, а наоборот, озаряет его путь к познанию”².

В статьях о Пушкине 1930–1940-х годов С. Франк великолепно продемонстрировал, что художником аналогичного плана был и Пушкин. Более того, в известной степени Франк показал, что то

¹ Аникст А. Б. Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983. — С. 94–95.

² Франк С. Л. О сущности художественного познания (Гносеология Гете) // Вопр. теории и психологии творчества. — Харьков, 1914. — Т. 5. — С. 105–106.

“предметное мышление”, т. е. “созерцание, живое проникновение в наглядно предстоящий образ реального человека”, которое было так характерно для Гете, есть в известной степени вообще черта художественного мышления, в том числе и пушкинского.

Действительно, в своей блистательной статье “О задачах познания Пушкина” (1949) Франк прямо сблизжает Пушкина с Гете: “Всякое “философствование”, всякое оторванное от конкретности “умозрение” ему чуждо и ненавистно” (Пушкин пишет А. Дельвигу 2 марта 1827 г. о “немецкой метафизике”: “Бог видит, как я ненавижу и презираю ее”. — А. П.). О нем можно было бы сказать то же, что Гете сказал о самом себе, именно: что он был лишен особого органа для “философии” и притом на том же основании — на основании врожденного, инстинктивного сознания, что всякая теория “сера”, по сравнению с “златым деревом жизни”. В связи с этим философ отмечал, что “при характеристике мысли Пушкина невольно навязывается и здесь один термин Гете: термин “предметного мышления”. Под ним, как известно, подразумевается мышление, которое никогда не удаляется от конкретной полноты реальности, никогда не поддается искушению подменить ее отвлеченными, упрощающими схемами и систематически-логическими связями”.

На этом основании художественное мышление Пушкина получает у Франка следующие характеристики: “Пушкин мыслит на свой лад — так просто, трезво и непритязательно, настолько жизненно-имманентно, как бы из нутра самой жизни, и потому и настолько поэтично, что глубина и ценность его мысли легко ускользают от внимания”¹. Далее философ развивает, придавая ей расширительное значение, еще одну свою мысль о поэте — мысль о “символичности” его поэзии: “Истинная поэзия — а, стало быть, поэзия Пушкина — всегда *символична*... Чем она проще и менее притязательна, чем более наивно она описывает самое простое, эмпирическую действительность мира или личный душевный опыт поэта — тем более эффективна невыразимая магия искусства, превращающая простые, общеизвестные явления в символы глубочайших новых открытий, и тем полнее и убедительнее символический смысл поэтического творения”.

Напомним мысль Гегеля о сущности образования, изложенную в гл. 1. В его “Феноменологии духа” (1807) “имеются два сопряженных и взаимопересекающихся плана: 1) план движения Духа в русле

¹ Франк С. Л. Этюды о Пушкине. — Париж, 1987.

самопостижения через все исторические перипетии окружающего мира, который, согласно Гегелю, есть путь самоосуществления и самопознания Духа; 2) план, относящийся к отдельному эмпирическому индивиду, который должен пройти и освоить тот же путь. Поэтому история сознания индивида есть не что иное, как повторное прохождение истории Духа. “Индивид должен пройти по стадиям формирования всеобщего Духа, включая их содержание, и не иначе как через его фигуры, уже апробированные как этапы выровненного и накачанного пути”. Эти стадии являются вехами истории цивилизации...” [166, IV, 77].

Иначе говоря, образование, приобщающее вновь рожденного человека к культуре — это, по Гегелю, повторение истории соответствующей культуры (для европейца — европейской) в рамках индивидуального существования, отдельной жизни.

“Индивид, субстанция коего — дух вышестоящий, пробегает... прошлое так, как тот, кто, принимаясь за более высокую науку, обозревает подготовительные сведения, давно им усвоенные, чтобы освежить в памяти их содержание... Отдельный индивид должен и по содержанию пройти ступени образования всеобщего духа, но как формы, уже оставленные духом, как этапы пути, уже разработанного и выровненного... в педагогических успехах мы узнаем набросанную как бы в сжатом очерке историю образованности всего мира” [23, 54–55]. ***Идеалом такой “всемирной и гармонической” образованности для романтиков был Гете***¹.

Р. Данилевский пишет о том, что и Пушкин развивался аналогично: “Если попытаться наметить ступени, по которым подымались Гете и Пушкин от первого, общего для них питания от традиций евро-

¹ В. Виндельбанд пишет: “Обе стороны человеческой сущности, гармоническое сочетание которых и является содержанием образованности, становились в различные отношения друг к другу в разные времена исторического развития: в античной культуре берет верх чувственный человек, в христианской — сверхчувственный. Полное примирение этих двух направлений и было с самого начала целью современной культуры. Чувственная сущность человека господствует над его научным познанием, сверхчувственная — обуславливает нравственное сознание и связанную с ним веру. К примирению этой “двойной истины” и стремится современное мышление. Но чувственно-сверхчувственная природа человека открывается во всей своей чистоте только в эстетической функции. Благодаря этому Возрождение имело прежде всего художественную окраску... Огромное значение имело то обстоятельство, что этот синтез чувственного и сверхчувственного получил одновременно и живое воплощение в лице современного эллина — Гете” [41, 267].

пейского классицизма XVII–XVIII вв. и от легкой поэзии рококо, то далее оба они прошли через этап литературного бунтарства, — “буря и натиск” у Гете, романтизм “южных поэм” Пушкина — и поднялись к Шекспиру, с которого начинается у обоих понимание истории как сложного, трагического пути народов и каждого человека... Занимаясь перекрестным сопоставлением творчества и личностей Пушкина и Гете, основоположников русской и немецкой современной литературы, мы убедились в очень существенном сходстве между ними... *Можно сказать, что в своем мировосприятии оба поэта были единомышленниками: весь мир для них вращался вокруг человеческой личности...* Что касается непосредственно творчества, литературного ремесла, работы со словом, то от читателя не могла укрыться общность европейских культурных традиций, на которые опирались поэты. Начиная с Библии, с греко-римской античности до великих французов и англичан XVII–XVIII вв., до В. Скотта и Байрона — все было общим достоянием Гете и Пушкина, включая французский язык, выученный в детстве, и благоприобретенный английский” (курсив мой. — А. П.) [74, 113, 273–274].

Если эстетическим идеалом классицистов была античность (например, Буало в своем знаменитом трактате “Поэтическое искусство” обращается к идеям Горация: “Я вам перескажу Горация заветы, полученные мной в мои молодые лета”), то романтики выдвигают идеал *универсальной* образованности: “Примерно пять веков европейского развития — 1300–1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789–1794, — вот что такое романтизм” [21, 5]. Вот что пишет немецкий романтик Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798): “Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье — мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы...”¹

О “всемирной и гармонической” образованности Гете уже было сказано. Однако и творческое развитие Пушкина также может служить иллюстрацией гегелевской идеи. Действительно, в творческом сознании поэта жил целостный космос европейской культуры, присутствовали все эпохи — от античности до XIX века. В этом нетрудно

¹ Вакенродер В. Г. Сердечные излияния отшельника — любителя искусств // Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. — М., 1977. — С. 58.

убедиться, просмотрев оглавление труда, который может быть назван своеобразной “пушкинской энциклопедией” [162, 28–31]. Выпишем некоторые (далеко не все!) имена и названия:

АНТИЧНОСТЬ: Гомер, Анакреон, Цезарь, Вергилий, Гораций, Овидий, Тацит, Ювенал.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: Библия, Данте, Алхимия.

ВОЗРОЖДЕНИЕ: Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Тассо, Шекспир, Макьявелли.

XVII в.: Людовик XIV, Буало, Корнель, Расин, Мольер, Кромвель.

XVIII в.: Вольтер, Монтескье, Мирабо, Робеспьер, Глюк, Моцарт.

XIX в.: Наполеон, Байрон, Гете, Бальзак, Мюссе, Гюго, Вордсворт.

Все эти сокровища европейской культуры непринужденно живут в его произведениях; чтобы понимать пушкинские тексты, надо знать многое. Например, читатель “Моцарта и Сальери” должен быть хорошо знаком практически со всеми эпохами европейской культуры: в тексте встречаются отсылки к *античности* (Ифигения), *Средневековью* (Данте, Requiem), *Возрождению* (Рафаэль, Бонаротти), XVIII веку (Глюк, Гайдн, Пиччинни, Бомарше), упоминаются оперы Моцарта “Свадьба Фигаро”, “Дон Жуан” и опера Сальери “Тарар”. Весь курс истории европейской культуры можно построить как комментарий к пушкинской трагедии!

Кто такая Ифигения? Это дочь царя Агамемнона, предводителя греков в Троянской войне. Когда греки, расположившись лагерем на берегу моря, готовились отплыть к Трое, не было попутного ветра. Его не было так долго, что в стане греков начались болезни и ропот. Прорицатель Калхас возвестил волю богов: противный ветер послала богиня Артемида, которая гневается на Агамемнона за то, что он убил ее священную лань. Чтобы умиловить Артемиду, надо принести ей в жертву дочь Агамемнона, царевну Ифигению.

Агамемнон должен был выбирать между долгом отца и долгом военачальника. Эта трагическая ситуация легла в основу сюжета оперы австрийского композитора Кристофа Виллибальда Глюка, учителя Сальери; именно об этой опере он вспоминает в своем первом монологе. Перед этим он говорит о том, что не завидовал даже тогда, когда Пиччинни “пленить умел слух диких парижан”. Речь идет о примечательном эпизоде из истории европейской музыки. Глюк, учитель Сальери, совершил так называемую *оперную реформу*, то есть стал писать оперы по-другому, иначе, чем это делали до него. Для осуществ-

вления реформы ему был нужен оперный театр, его предоставила в распоряжение Глюка королева Франции. Это была парижская Королевская академия музыки. Конечно, не все парижане были в восторге от искусства Глюка, многим меломанам его музыка не нравилась, и они пригласили из Италии замечательного композитора Никколо Пиччинни. Некоторое время в Париже одновременно шли оперы обоих композиторов, а поклонники Глюка и Пиччинни спорили и ссорились — разгорелась так называемая *война глюкистов и пиччиннистов*. Сальери — ученик и поклонник Глюка, поэтому он и называет сторонников Пиччинни “дикими”.

***Природа гения как синтез
противоположностей***

В царском лицее, который Пушкин окончил в 1817 г., учили литературу по Лагарпу (французский теоретик литературы, классицист); суждение Лагарпа было отражением мнения Вольтера, а Вольтер, один из наиболее выдающихся французских писателей-классицистов XVIII в., был кумиром пушкинской юности (показательно, что в 1817 г. восемнадцатилетний поэт переводит его стансы “*Si vous voulez que j’aime encoreu*”) [163, I, 480]. Таким образом, почвенным для Пушкина стилем, в совершенстве усвоенным им с юности, был французский классицизм с присущими ему ясностью, последовательностью, обзорностью, разумностью и строгой логикой (классицизм ведь имеет античные корни). “Сказанные в 1822 г. Пушкиным слова о приходе к нам на смену французскому английскому влиянию применимы далее к творчеству самого Пушкина” [162, 169].

Творчески развиваясь, поэт движется от классицизма к романтизму — “от Вольтера к Шекспиру” (Р. Якобсон скажет о его лирике “...классицизм, освещенный романтизмом” [218, 214]), достигая в зрелом творчестве синтеза противоположностей и предельного жизнеподобия (реализма). Если кумир его юности — Вольтер, то позднее он увлекается Байроном (романтический период в его творчестве), наконец, своеобразным “университетом” для него становится Шекспир (так же, как для Гете и Гюго).

Вспомним один из законов гегелевской диалектики — закон отрицания отрицания. Сам Гегель иллюстрирует его так: пусть имеем зерно; посадим его в землю. Зерно прорастет, из него вырастет стебель. На стебле вырастет колос, и в нем такие же зерна, как то, что было вначале.

Три стадии процесса: зерно, стебель, колос. Стебель не похож на зерно, колос не похож на стебель: между соседними стадиями процесса (второй и первой, третьей и второй) — отношения отрицания. Двойное отрицание есть утверждение — третья стадия подобна первой — в колосе такие же зерна, как то, из которого вырос стебель. Итак, резюмирует Гегель, всякое развитие идет в три этапа; второй отрицает первый, третий отрицает второй, но третий подобен первому. Например, А. Лосев сравнивает Возрождение с юношей, который бунтует против отца и ищет поддержки у деда. Действительно, Средневековье во многом противоположно античности. Возрождение же потому так и называется, что эта эпоха провозглашает возврат к античности.

Если последовательность эпох такова — античность, Средневековье, Возрождение, барокко (одновременно с классицизмом), Просвещение, Романтизм, то в соответствии с гегелевским законом наследование осуществляется так: античность, Возрождение, Просвещение — одна линия, христианское Средневековье, барокко, романтизм — другая (вспомните о том, как восторженно относились романтики к Данте, Мильтону, Шекспиру, Кальдерону, И.-С. Баху). Связь между величайшим драматургом эпохи барокко Шекспиром и основой христианской культуры Библией отмечена еще Вольтером, который пишет об английских авторах (которым, по его мнению, не пошло на пользу подражание Библии): “Их стиль слишком напыщен, слишком неестествен, слишком испорчен подражанием древнееврейским писателям, питающим такое пристрастие к восточной выпренности... Но надо также признать, что с помощью ходуль фигурального стиля, на которые взобрался английский язык, дух восходит на высочайшие вершины, хотя и неровным шагом” [92, 30].

Пушкин в письме В. Кюхельбекеру (1824 г.) *сближает Шекспира и Библию*: “...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира” [163, IX, 91].

Казалось бы, странное сближение! Однако один из аспектов сходства между Шекспиром и Библией состоит в воплощении бесконечности (*бездны*) души (неисчерпаемости внутреннего мира человека) (см. в части 2 комментариев к фрагменту “Исповеди” Августина). Вот как Пушкин сказал об этом: “После чтения Шекспира я всегда чувствую кружение головы; мне кажется, будто я глядел в ужасную мрачную пропасть”.

Итак, если проследить в европейской культуре две линии наследования, преемственности: “античную” (рационалистическую; вспомните о том, что, по словам Шпенглера, прасимвол античной культуры есть конечное и пластически конкретное *тело*) — античность, Возрождение, классицизм, Просвещение) и “средневеково-христианскую” (иррациональную, мистическую; в центре этой культуры — категория *бесконечности*) — Средневековье, барокко, романтизм), то достижения первой из них были усвоены поэтом уже к моменту окончания лица, вторая была изучена и усвоена самостоятельно позднее (приблизительно к 1825–1826 гг., ко времени создания “Бориса Годунова”¹, хотя интенсивный процесс творческого развития продолжался до конца жизни поэта).

Гений Пушкина достигает окончательной зрелости благодаря синтезу этих противоположностей — классицизма и романтизма; за каждым из противостоящих стилей открывается многовековая перспектива европейской истории². Вот что пишет сам Пушкин: “Талант неволен и его подражание (гению) не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения... желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь” [162, 170]. Итак, поэт, воплощая, подобно Гете, гегелевский идеал образцованности, овладевает европейской культурой, “стремясь по следам” многих гениев — от Гомера и Горация до Байрона. Все эпохи европейской истории — от античности до XIX века — становятся его достоянием.

Современник поэта, великий французский писатель Стендаль (1783–1842) создает трактат “Расин и Шекспир”, противопоставляя величайшего драматурга французского классицизма величайшему драматургу эпохи барокко. Пушкин в своей творческой практике синтезирует достижения обоих. Его произведение свободно и от “неравенства, небрежности, уродливости отделки” (присущих, по мнению Пушкина, Шекспиру), и от “робкой чопорности, смешной надутости”

¹ В июле 1825 г., работая над “Борисом Годуновым”, Пушкин пишет в письме Н. Раевскому: “Je sens, que mon ame s’est tout-a-fait developpee, je puis creer” (Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить) [163, IX, 169].

² Сравните: “...сила Вергилия, как и других гениев высокой классики, например Рафаэля или Пушкина, не в последнюю очередь определяется именно тем, сколь много чужого они умеют сделать своим, иначе говоря, тем, в какой мере их личное творчество перерастает в надличный синтез до конца созревшей и пришедшей к себе многовековой традиции...” (Аверинцев С. С. Поэты. — М., 1996. — С. 20).

(присущих, по его мнению, Расину). Высказывание Пушкина о стихах Расина, “полных смысла, точности и гармонии”, как нельзя лучше характеризует собственные его стихи. Вместе с тем действующие лица воссозданы с шекспировской многосторонностью и глубиной. Французский классицизм — почвенный для него стиль, но Шекспир — его “университет”. “Читайте Шекспира — это мой припев”, — пишет поэт в 1825 г. точно с таким же восторгом, с каким относился к английскому драматургу и Гете (см., в частности, его статью “Шекспир и несть ему конца”). Для Гете и для Пушкина, напомним, одинаково Шекспир — “отец”. Гете пишет: “Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него — свое; о настоящем — невозможно” (см. часть 2: Гете. Самородкам).

Итак, можно говорить о **синтезе классицизма и романтизма**. А. Лосев пишет: “Классицизм — это система мало подвижных и отточенных художественных структур, образующих собой **пластическое совершенство**, романтизм же — это система вечно подвижных и размытых структур, образующих собой беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся **бесконечность**”¹. Следовательно, это синтез конечного, пластически конкретного и бесконечного. **Что является прообразом такого синтеза? Конкретный живой человек в единстве тела и души.**

Замечательный русский философ Н. Бердяев называет вторую половину XVIII и первую треть XIX в., — эпоху Гете — *“серединное человеческое царство”* [18, 130]. Человек во всей противоречивой сложности его бесконечного внутреннего мира (*бездна души*) — вот центральная тема Гете и Пушкина (и их наставника Шекспира). **“Душа в заветной лире”** — так формулирует это русский поэт. В заключительной части гл. 5 было сказано о том, что в эпицентре искусства Нового времени находится внутренний мир человека, главная черта которого — изменчивость, подвижность, нестабильность. Наиболее совершенно воплощать изменчивые и противоречивые душевные состояния позволяет именно **драматургия** (вспомните о **драмоцентризме** художественной культуры XVII–XVIII вв.). Отсюда понятно, почему Гете и Пушкин избрали своим наставником величайшего **драматурга** всех времен (вспомните изложенную в гл. 5 мысль Г. Гессе о персонажах драмы как **различных** сторонах **единой** души!).

¹ Лосев А. Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени. Классицизм // Литературная учеба. — 1990. — Июль-август. — С. 140.

В гл. 5 уже было сказано о том, что внутренний мир человека характеризуется тремя взаимосвязанными категориями: противоречие (единство противоположностей), движение, бесконечность. Что касается первой из них, то современник Пушкина, великий польский поэт Адам Мицкевич¹ сказал о нем: “Ни одной стране не дано, чтобы в ней больше, нежели один раз, мог появиться человек, сочетающий в себе столь выдающиеся и столь разнообразные способности, *которые, казалось бы, должны были исключать друг друга*” (курсив мой. — А. П.). (Вспомните, что пишет С. Франк, сравнивая Пушкина и Гете: оба сочетают, казалось бы, взаимоисключающие качества поэта и ученого, ведь Пушкин был профессиональный историк, а Гете — естествоиспытатель.)

Удивительно, что дословно то же выдающийся немецкий искусствовед Генрих Вельфлин пишет о Леонардо да Винчи: “Он был одинаково способен воплощать силу и мягкость. В батальных картинах он превосходит всех дикой страстью и бурностью движений и рядом с этим подмечает нежнейшие переживания души с ее мимолетными выражениями... *Способности, исключаящие, казалось бы, друг друга, у него соединяются*: присущие исследователю неутомимая наблюдательность и собирание материала и утонченнейшая восприимчивость художника. Как живописец он никогда не довольствуется внешним изображением вещей, но со страстным интересом набрасывается на изучение внутреннего строения и условий жизни всего существующего... По мысли Леонардо живописец — это ясное мировое око, царящее надо всем видимым. Мир раскрывается перед ним во всей своей полноте и неисчерпаемости, и казалось, что чувство большой любви соединяло Леонардо и с миром, и со всем живущим. Характерную черту сообщает нам по этому поводу Вазари: Леонардо видели на рынке покупающим птиц только для того, чтобы выпустить их на свободу”² (курсив мой. — А. П.).

Сравните: А. Пушкин “Птичка” (1823) [163, I, 207]:

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины

¹ Мицкевич же написал Пушкину в альбом: “Ты станешь Шекспиром, если судьба позволит...” “Русским Шекспиром” называет Пушкина замечательный искусствовед И. Соллертинский, основываясь на том, что Россия в начале XIX в. разрешала ряд ренессансных проблем.

² Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. — СПб., 1999. — С. 27–28.

На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Имея в виду это сближение (ведь Леонардо — воплощение Ренессанса), можно понять мысль русского философа Н. Бердяева: “В русской литературе и русской культуре был лишь один момент, одна вспышка, когда блеснула возможность Ренессанса — это явление пушкинского творчества...” Если теперь вспомнить о том, что сущность Ренессанса — это синтез (диалог) таких противоположностей, как языческая античность и средневековое христианство, то мы вновь вернемся к мысли о том, что сущность гения — синтез противоположностей. Это можно сказать и о Пушкине, и о Гете, и о Леонардо. Вспомним ещё раз Паскаля: “*Не в том величие, чтобы достичь одной крайности, а в том, чтобы, одновременно касаясь обеих, заполнить все пространство между ними...*”

Драматург Моцарт

Уже было сказано о том, почему высшие достижения Пушкина и Гете принадлежат к драматическому роду. Нельзя не вспомнить еще об одном гениальном *драматурге* этого времени — о Моцарте, к высшим достижениям которого относятся *музыкальные драмы* — оперы, прежде всего “Дон Жуан” (1787). Интересно, что Пушкин в трагедии “Каменный гость” обращается к этому же сюжету. Главный герой его произведения, этот обаятельный убийца и неотразимый обманщик, заставляет вспомнить о том красавце, которого описал Гегель (“Кто мыслит абстрактно?”).

В самом деле, ведь оперное творчество Моцарта развивалось аналогично пушкинскому творчеству — от классицизма к реализму, от произведений, написанных в жанре *opera seria* (серьезная опера, музыкальный аналог трагедии классицизма) и *opera buffa* (комическая опера, музыкальный аналог комедии) (классицистическое разделение жанров), к величайшим шедеврам последних лет: “...его (Моцарта. — А. П.) величайшим духовным подвигом было то, что он освободил оперу от искусственного противопоставления вычурных героических образов и не менее далекой от правды комедийной де-

формации и вернулся к самой человеческой жизни как к единственному источнику трагедийного и комического. Моцарт — величайший реалист музыкальной драмы и его образы всегда вырастают на почве действительности и соотносятся только с нею. Совершенно своеобразно сплавив трагедийное и комическое, сопоставив низменнейшее с наиболее возвышенным, он тем самым в необычайной, огромной степени расширил знание человека — в той части, в которой это касается музыкальной драмы¹. Поэтому Моцарта называют “взрывателем жанров”: он взорвал и “*seria*” и “*buffa*”, поставив на их место драму реальной человеческой жизни. (В зрелом творчестве Пушкина имело место подобное же “взрывание жанров” [65]).

В инструментальной музыке Моцарта — в его симфониях, сонатах, концертах достигается высокого развития *драматургическая* по своей природе **сонатная форма**: воплощение духа диалектики (см. в части 2 комментарий к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”).

Вот что пишет о творчестве композитора Г. Чичерин: “Моцартовская картина мира, его мироощущение глубоко проблематичны, схватывают все противоречия, и таким же клубком противоречий является перед ним каждый живой характер: каждый проблематичен².”

В этом житейская мудрость Моцарта, это именно сближает его с романом XIX века, особенно Бальзаком, даже с Достоевским...¹ Прежде всего в элементах будущего у Моцарта мы находим ту психологическую правду, реализм, громадное многообразие и внутреннюю многогранность характеров... которые делают его вторым Шекспиром и сближают с психологическим романом XIX века. В музыке не было ничего подобного ни до, ни после него; в поэзии не было ничего подобного после Шекспира... одновременно с Моцартом выступил его духовный брат Гете, “Тец” которого возрождает шекспировскую драму; подобное моцартовскому богатство и реализм характеров дал в романе XIX века Бальзак” [202, 210, 134–135].

Музыковед Г. Аберт указывает на антропоцентризм моцартовской картины мира: “...нет никакого смысла, рассматривая личность Моцарта, исходить из круга абстрактных идей, зафиксированных в его произведениях и письмах. Ни его отношение к религии, ни воспри-

¹ Аберт Г. Моцарт. — М., 1988. — Ч. 1. — Кн. 2. — С. 423.

² Определение “проблематичен” надо понимать в том смысле, который вкладывает в этот термин Гете: “Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоем образом! Между ними лежит проблема...”

ятие природы никогда не приведут нас к пониманию действительной сущности его мироощущения. В центре его картины мира находилось нечто совсем другое: **человек**¹. Для Моцарта он поистине мера всех вещей”².

Моцартовед Г. Мерсман пишет: “Для Моцарта (так же, как и для Гете) жизнь и человек — первичные факторы. Полнота интенсивных отношений постоянно пропитывает жизнь и творчество и связывает их в органическое целое” [202, 90].

Итак, наиболее выдающиеся творческие личности эпохи — **драматурги** Пушкин, Моцарт, Гете — во многом подобны друг другу³.

В частности, все трое многим обязаны Шекспиру (“поэту действительности”); интересно, что так же называли и Гете, и Пушкина), который является, может быть, самым ярким воплощением ренессансного антропоцентризма. В центре внимания этих трех гениев — человек во всем многообразии и единстве, неисчерпаемости, противоречивости и подлинности его внутреннего мира, отсюда и сближающие всех троих особенности творческого метода, прежде всего его **диалектичность**.

Поскольку мы обратились к творчеству Моцарта, необходимо сказать несколько слов о специфике музыки как искусства, тем более что романтики считали музыку наивысшим искусством, *небом над всеми искусствами*.

¹ Вспомните приведенные выше слова Р. Ю. Данилевского о Гете и Пушкине: “Можно сказать, что в своем мировосприятии оба поэта были единомышленниками: весь мир для них вращался вокруг человеческой личности.”

² *Аберт Г.* Моцарт. — М., 1988. — Ч. 2. — Кн. 1. — С. 6.

³ Г. Чичерин сближает Моцарта и Гете. Сравните мнение выдающегося австрийского музыканта XX в., моцартоведа Бернгарда Паумгартнера: “...он (Моцарт. — *А. П.*), как музыкант, обладал универсальностью, не имеющей себе равных. В других областях искусства ему в этом, возможно, подобны лишь Гете и Леонардо. В последний раз его великий дух охватил самое существенное в уходящих явлениях его эпохи, со всей их многогранностью...” [202, 93]. Сближение Моцарта и Шекспира — общее место моцартоведения (Лерт, Коген, Аберт, Соллертинский, Хильдесхаймер). Вспомним итоговую формулу моцартовского творчества, предложенную Г. Чичериным: “Моцарт — великий реалист... объективный художник, духовный брат Гете, художник, в диалектическом единстве сочетающий острейшие противоречия жизни”.

**Музыка во главе
романтической иерархии
искусств**

Исследователь немецкого романтизма литературовед Н. Берковский пишет: **“Романтизм был обобщенным отражением революции.** Ни в Германии, ни в других странах романтики не изображали революцию. Я бы так сказал: они не изображали революцию, а выразили ее. А очень часто выразить — более высокая задача, чем изобразить. Романтики все направлялись к этой цели: выразить непрерывно, неутомимо творимую жизнь.

Итак, основная внутренняя тема романтизма — творимая жизнь, жизнь как непрерывное творческое движение. Характерным образом романтики, которые были внимательны ко всем искусствам, превыше всего ставили музыку. Это эпоха чрезвычайно напряженного культа музыки... Почему романтики выдвигали музыку? Они считали, что творимую жизнь ближе всего способна передать музыка. Музыка, как они говорили, это жизнь самой жизни. У них имелся существенный критерий — музыкальность. Они требовали музыкальности от живописи и от литературы... речь шла о музыкальности впечатлений, чтобы качество впечатлений было сходным.

Музыкальность передавала мир становящийся, мир при вас, на ваших глазах создаваемый...” [21, 35–36].

Именно музыку О. Шпенглер считает наиболее адекватным воплощением всей вообще новоевропейской культуры (см. гл. 2). Почему? Потому что музыка наиболее совершенно воплощает движение, изменение, развитие.

Таким образом, для лучшего понимания культуры Романтизма необходимо ближе познакомиться с музыкой.

Что есть музыка? Это искусство звука. Но подобно тому, как “живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах”¹ (вспомните о *проблеме символа*: гл. 1, 3), точно так же и музыка не сводится к звукам, а воплощает некую реальность, которую можно было бы назвать “духовными понятиями”, “мыслями”, “идеями” или как-нибудь еще. В этом отношении музыка подобна речи. Ведь когда актер читает вслух стихотворение,

¹ Это определение принадлежит великому французскому художнику XVII в. Н. Пуссену.

то его искусство тоже можно назвать “искусством звука”; человеческая речь — это тоже звуки, гласные и согласные. Правда, они объединяются в слова, слова — в предложения, предложения — в связный осмысленный текст¹.

Нечто подобное имеет место и в музыке. Звуки музыкального произведения различаются не только по абсолютной высоте, но и по значению в развитии музыкальной мысли. Слух легко отличает звуки, на которых можно остановиться, закончить мелодию (они называются *устойчивыми тонами*, или *устоями*), от звуков, которые, напротив, требуют дальнейшего движения (*неустойчивые тоны*, или *неустои*). **Различие роли тонов и их взаимоподчинение являются непрменным свойством музыки, обеспечивающим логическую основу ее восприятия.**

Звуковысотная система сопряжения тонов на основе их логического соподчинения называется *ладом*. Вообще говоря, лад есть интонационный комплекс, связанный с мировоззрением соответствующей эпохи: например, средневековые лады — отображение сознания феодальной эпохи с ее замкнутостью и *застылостью*, а система *мажор — минор* — выражение *динамизма* музыкального сознания европейского Нового времени. На границах больших исторических эпох (например, на рубеже XVI–XVII или XIX–XX вв.), когда изменяется образ мира в восприятии людей, происходят “интонационные кризисы” и искусство музыки радикально обновляется.

Лад как логическая система в известном смысле может быть уподоблен системе соподчинения слов в грамматической организации словесной речи. Ряд слов-понятий не образует осмысленной фразы вне определенного их соподчинения. Представим себе ряд слов: музыка, служанка, поэзия. Вне грамматического согласования они никак не объединяются друг с другом. Но, будучи спаяны определенным соподчинением, выявляющим грамматическую роль (функцию) каждого из них, они способны выразить творческий девиз великого композитора Глюка: “Музыка — служанка поэзии”.

Подобно этому и в музыке ряд звуков не создаст осмысленной интонации вне ладовой организации, выявляющей их логическую неравноправность, “главенство” одних и “подчиненность” других. Наиболее общая для всех ладовых систем форма функциональных отно-

¹ Вот что пишет современный исследователь: “Феноменологически мышление — это процесс построения из простых знаковых систем более сложных, внешне это как раз и находит свое выражение в иерархической структуре языка” [144, 49].

шений — это соотношение устойчивости и неустойчивости. Устойчивость — функция торможения, она создает ощущение потенциального покоя, возможности остановить движение, это функция статическая. Устойчивый тон никуда не тяготеет, а наоборот, как бы притягивает к себе другие тоны. Центральный устой лада называется *тоникой*.

Неустойчивость — функция движения: она требует продолжения развития, это функция динамическая. Неустойчивые тоны направлены к центру из самых разных точек. Поэтому неустойчивость многозначна, многообразна: она может охватывать самые различные формы движения к устою. Неустойчиво в ладу все, что не является тоникой¹ Ясно ощущаемое тяготение неустоя к устою — главный источник выразительности в классической европейской музыке XVII–XIX вв.; именно оно позволяет музыке воплощать изменение, *движение*, становление (подробнее см. комментарий к трагедии “Моцарт и Сальери” в части 2), становиться драматичной и процессуальной.

Существует много различных ладов, но с XVII в. в европейской музыке наступает эпоха *мажора* и *минора*. Мажор и минор — лады, имеющие противоположную окраску звучания: мажор — светлую, минор — темную. ***Их мыслят как противоположности***: с мажором связывают радостные эмоции, с минором — грустные. Противоположность между этими ладами можно сравнить с противоположностью между утверждением и отрицанием в логике. Пользуясь этой аналогией, можно указать на *изоморфные*² построения в музыке и поэзии.

Как построен моцартовский текст? Рассмотрим первые восемь тактов второй, медленной части фортепианной сонаты фа мажор KV 332. Первые четыре такта представляют собой построение, написанное в мажоре, следующие четыре — такое же (с небольшими вариациями) построение, но только в миноре. Примеров такого рода в классических сонатах можно отыскать множество.

Этот моцартовский фрагмент можно сопоставить с фрагментом романа Пушкина “Евгений Онегин”. Автор размышляет о возможной судьбе погибшего Ленского (Евгений Онегин, гл. 6):

¹ Курс теории музыки / Общ. ред. А. Л. Островского. — Л., 1984. — С. 59–60.

² Изоморфизм (греч. *изос* — равный, *морфэ* — форма) — равенство формы; построения, имеющие одну и ту же форму (в частности, одну и ту же логическую форму).

Моцарт В. А. Соната фа мажор для фортепиано (KV 332).
Adagio (фрагмент)¹.

Такты 1–4 — мажор, или А, такты 5–8 — минор, или не-А

¹Моцарт В. А. Соната фа мажор для фортепиано (KV 332). — М., 1991. — С. 10.

XXXVII

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

XXXVIII

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юности лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Смысл текста: *Ленский или стал бы великим поэтом, или не стал бы им*. Его логическая структура: *А или не-А* (сравните с двустипшиями на перевод “Илиады” — см. гл. 7).

Два приведенных фрагмента могут служить примером **изоморфизма** музыкального и поэтического текстов: оба текста — и поэтический, и музыкальный — имеют одну и ту же логическую структуру: ***А или не-А***.¹⁾

Формула ***А или не-А*** заведомо истинна; в логике такие конструкции называются **тавтологиями**. Логик А. Ивин связывает такого рода тавтологию с **иронией** (см. гл. 8). Действительно, ирония есть

воплощение единства противоположностей, и притом едва ли не *идеальное* воплощение такого единства. Ведь сказать: “*А или не-А; нечто или есть, или его нет*”, значит ровным счетом ничего не сказать, и вместе с тем значит высказать нечто наверняка истинное. Это — ирония в чистом виде, воплощенное единство противоположностей: нечто сказано и в то же время — ничего не сказано¹.

Все это напоминает некоторые моменты из истории философии. Философия, по определению немецкого философа XX в. М. Хайдеггера, это не *наука ответов*, а *наука вопросов*. Каждый раз, когда человеческая мысль формулирует действительно важный вопрос, ответ на него бывает двойственным (вспомните об антиномиях Канта — см. гл. 6).

Существует ли что-либо, кроме движущейся материи? Нет, утверждает Демокрит, есть только атомы и пустота. Да, утверждает Платон, существует не только чувственно воспринимаемый мир вещей, но и умопостигаемый мир идей.

Бессмертна ли душа? Нет, утверждают Демокрит и его последователь Эпикур, она умирает вместе со смертью тела. Да, утверждает Платон, до рождения человека и после его смерти бессмертные души пребывают в мире идей.

Что должно служить основанием этики?

Разум, отвечает языческая античность. *Любовь, тождественная воле*, утверждают христианские мыслители. Разум, отделенный от воли, созерцательный, теоретический разум бессилен, он способен разве что приносить наслаждение его обладателю, мыслителю-теоретику. Воля, если она неразумна и слепа, становится источником бедствий, тем более страшных, чем она сильнее и непреклоннее. Разум без любви жесток. Любовь без разума иррациональна. Как сочетать разум и любовь, справедливость и милосердие? В этом и состоит *проблема*.

¹ А. Ивин приводит примеры. В известной сказке Л. Кэрролла “Алиса в Зазеркалье” Белый Рыцарь намерен спеть Алисе “очень, очень красивую песню”.

— Когда я ее пою, все рыдают... или...

— Или что? — спросила Алиса, не понимая, почему Рыцарь вдруг остановился.

— Или... не рыдают...

В сказке А. Н. Толстого “Золотой ключик, или Приключения Буратино” народный лекарь Богомол заключает после осмотра Буратино:

— Одно из двух: или пациент жив или он умер. Если он жив — он останется жив или не останется жив. Если он мертв — его можно оживить или нельзя оживить [86, 22–23].

Присуща ли человеку свободная воля? Нет, утверждают стоики-фаталисты, человек — часть объективного мира и подчинен его законам; он свободен не более, чем небесные светила, которые движутся закономерно; судьба всевластна. Да, полагает оппонент стоиков Эпикур и его последователи. Многое зависит от судьбы, но многое — от самого человека. На вере в существование свободной воли основано правосудие, ведь невозможно судить человека за преступление, которое он *не мог не совершить!*

Если свобода существует, то является ли она для человека благом? Свобода — необходимое условие творчества, а потребность в творчестве — глубокая, неискоренимая потребность человека; однако свобода может стать не только источником добра, но и источником зла, может вести и к творческому созиданию, и к разрушению и т. д.

В гл. 3 было сказано о разделении всей человеческой культуры на две обширные области, одна из которых (классическая логика, математика, естествознание) избегает противоречия, а другая (к ней относятся, в частности, религия и поэзия) воплощает его. Философия, таким образом, относится ко второй.

Впрочем, такого рода ироническая двойственность воплощается не только в истории европейской философии. Творчество Пушкина, например, взятое в целом, во всем его объеме, тоже является, так сказать, глобально ироническим именно потому, что Пушкин является выдающимся мыслителем и подлинным философом.

Здесь необходимо пояснение. Ирония связана с объективностью. Объективность есть качество, присущее и Моцарту, и Пушкину, и Гете (вспомним, например, итоговую формулу моцартоведа Г. Чичерина: “...Моцарт — ...объективный художник...”). “**Объективность — это ирония**”, — утверждает Т. Манн.

В самом деле, что такое объективность? Это изображение “во всей истине”, как пишет Пушкин¹.

Однако *во всей истине* значит: не скрывая ни достоинств, ни недостатков. Но недостатки являются продолжением и обратной сторо-

¹ Моцарт, Гете, Пушкин — драматурги. Поэт пишет о задачах драматурга: “Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине” (О народной драме и о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина) [28, 431].

ной достоинств. Значит, объективность диалектична и, следовательно, иронична¹.

Т. Манн сознательно противопоставляет свое понимание иронии романтическому произволу и романтической субъективности. “Я вкладываю в него, — пишет он о понятии иронии, — более широкое и высокое содержание, чем то, которое ему сообщает романтический субъективизм. Благодаря присущей ему невозмутимости содержание это почти беспредельно, ибо оно является содержанием и смыслом самого искусства, — восприятием, и в силу этого, всеотрицанием; ясный, как солнце, радостный взгляд, объемлющий целое, и есть взгляд искусства, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством”. “Ирония, — пишет Манн в статье “Тете и Толстой”, — есть пафос середины; она является интеллектуальной оговоркой, которая резвится между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени “Ирония””. По мнению Манна, интеллектуализм иронии не исключает эмоциональности, она вовсе не означает собой холодность, насмешку или издевку: “...ирония, исполненная любви; величие, питающее нежность к малому” [128, 358].

Эти последние слова напоминают высказывание Пушкина о поэте (стихотворение обращено к поэту Н. Гнедичу, но превосходно характеризует взгляды самого Пушкина) [163, II, 283]:

...Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.

¹ Сравните с мнением замечательного французского философа XX в. В. Янкевича: “Ирония... заключается в том, чтобы охватить объект со всех сторон, определить его, собрав как бы антологию всех его признаков; ирония заключается в знании того, что острова — не континенты, а озера — не океаны. Мореплаватель, который прибывает после длительного путешествия в то же место, откуда выехал, узнает, что земля — обыкновенный круглый шар и Вселенная не бесконечна. Благодаря иронии замыкаются пути кругосветного плавания, и любая проблема вписывается в свой контур” [219, 21–22].

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

Гнедичу (1832)

Вопросы и задания

1. Прочитайте трагедию А. Пушкина “Моцарт и Сальери” и комментарий к ней.
2. Проанализируйте центральный конфликт трагедии, основываясь на гегелевском определении трагического конфликта как столкновения двух правд.
3. В чем состоит правда Сальери и правда Моцарта?
4. Прокомментируйте тезис С. Франка: “Истинная поэзия всегда символична”.
5. Как Гегель определяет философию?
6. Как соотносятся поэзия и философия в культуре романтизма?
7. Почему Гегель считает драму высшим родом искусства?
8. Почему С. Франк называет Гете и Пушкина “художественными философами”?
9. Почему творческое развитие Пушкина и Гете может служить иллюстрацией гегелевской идеи о сущности образования?
10. Почему Н. Бердяев сопоставляет феномен пушкинского творчества с Ренессансом?

Примечания

¹⁾ Итак, Г. Чичерин сближает Моцарта с Достоевским. Эта мысль может показаться непонятной. Для объяснения сопоставим то, что пишет о Достоевском М. Бахтин, с тем, что пишет о Моцарте Г. Аберт: “Даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он (Достоевский. — А. П.) драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой... **Из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и вернуть его экстенсивно.** Особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно... Взаимодействие сознаний в сфере идей (но не только идей) изображал Достоевский... Каждая мысль... с самого начала ощущает себя *репликой* незавершенного диалога...”

Ведь диалогические отношения... это — почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления чело-

веческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, вещи, — с ними можно только *диалогически* общаться...” [23, 5]. (Вспомните, например, о том, что трагедия Пушкина “Моцарт и Сальери” есть не что иное, как *диалог*.)

Г. Аберт о Моцарте: “...удивительные перемены настроения, свойственные его музыке, начиная с Первой симфонии, свидетельствуют о том, что... противоречивость переживаний относится к основным чертам его существа. В дальнейшем эта противоречивость сделала его великим драматургом, что вообще было бы немислимо без подобных конфликтов. **Ему нужно было только воплотить в различных образах какой-нибудь драмы то, что таилось в противоречивых настроениях его души, расщепить свое я на отдельные характеры, и основы соответствующей драмы были готовы...** Ему удавались образы, которые при всей их простоте часто обладали непостижимой многосторонностью (сравните с творческим методом Шекспира и Пушкина. — А. П.). Но главное заключается в том, что, в отличие от Глюка, он видит их не в одном и том же постоянном неподвижном состоянии, но в непрерывном движении, как это свойственно любому природному явлению”¹ (курсив мой. — А. П.).

Драматург Пушкин поступает точно так же: например, в трагедии “Моцарт и Сальери” он *расщепляет свое я* на два противоположных характера.

²) Уже было сказано о том, что Пушкин считал себя учеником Шекспира. Вот что пишет о **музыкальных** основах шекспировской драматургии несостоявшийся музыкант и великий поэт, переводчик Шекспира, Борис Пастернак. В его работе “Замечания к переводам из Шекспира” есть раздел, озаглавленный “О начале трагического и комического у Шекспира”².

“У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой перемешаны ужасы и очарование...”

В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их перепадами как музыкальными ладами.

Их чередование составляет главное отличие Шекспировой драматургии, душу его театра...

К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В форме таких, то шутовских, то трагических, часто сменяющихся сцен написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особенным упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из ла-

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. — М., 1989. — Ч. 2. — Кн. 1. 1783–1787. — С. 19.

² Борис Пастернак. Об искусстве. — М., 1990. — С. 191–192.

кейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, и они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предваряет появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадов...

Шекспир был отцом и учителем реализма. Общеизвестно значение, которое он имел для Пушкина, Гюго и других. Им занимались немецкие романтики. Один из Шлегелей переводил его, а другой вывел из творений Шекспира свое учение о романтической иронии. Мы не знаем, где нашлась бы подходящая литературная форма для необычайного сцепления Шеллинговых и Гегелевых идей, если бы не существовало Шекспира и его еще более безумной страсти к сочетанию любых понятий в любом порядке. Шекспир — предшественник будущего символизма Гете в “Фаусте”...” (курсив мой. — А. П.).

МАУП

Глава 10

КОНЕЦ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ДЕБЮССИ, ВЕРЛЕН, МАЛЛАРМЕ И ХУДОЖНИКИ-ИМПРЕССИОНИСТЫ

- *Разрыв Дебюсси с мажороминорной ладовой системой.*
- *Особенности поэтики Верлена и творческий метод художников-импрессионистов: созерцательность и живописность вместо драмоцентризма.*
- *От импрессионизма к символизму.*
- *Субъектно-объектная парадигма.*



О музыке прежде всего другого...

P. Verlaine

*Я всегда буду предпочитать такие художественные темы, где
действие приносится в жертву ощущению.*

К. Дебюсси



МАУП

**Разрыв Дебюсси
с мажороминорной
ладовой системой**

В романтической иерархии искусств первое место принадлежит музыке. Рассказ о судьбах европейской культуры во второй половине XIX в. можно начать с обращения к творчеству

великого французского композитора Клода Дебюсси (1862–1918), музыка которого поистине открывает новую эпоху: “...разрыв Дебюсси с классической ладотональной — то есть мажороминорной — системой образует момент, столь принципиально важный, что современники не могли не почувствовать, что **этот композитор находится по другую сторону рубежа** от всей дошедшей до нас музыкальной классики начиная с XVIII века. Люлли и Алессандро Скарлатти, Бах и Гендель, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен, вся романтическая школа XIX столетия вплоть до Вагнера, который довел существующую гармоническую систему до ее кульминации и кризиса, — все они мыслили на основе той логики гармонических тяготений, которая является “началом всех начал” в музыке последнего трехвекового периода. Все богатство творческих индивидуальностей, представленных в этом искусстве, все разнообразие его художественных течений не противоречило этой единой логике гармонического мышления, великолепно укладываясь в ее строго ограниченные рамки. Дебюсси же пренебрег незыблемыми, как казалось тогда, основами музыки, как бы перешагнув в иной мир звучаний. В этом смысле он действительно открыл “музыкальный двадцатый век”.

...его отказ от примата законов функциональной гармонии — то есть гармонии, основанной на постоянном тяготении доминантовой *неустойчивости* к разрешающей ее тонической *устойчивости* (см. гл. 9. — А. П.), — означал рождение такого круга интонаций и принципов формообразования, которые воплощали совершенно новый образный строй искусства. Вместо **конфликтной драматургии**, определившей содержание двух ведущих жанров послеренессансной эпохи — оперы и симфонии, — Дебюсси открыл мир **уточненно-го чувственного созерцания**, мир грез, лишенный грубо осязаемой реальности и прекрасный своей неуловимой атмосферой, своей **образной застылостью**. “Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют”. Эта поэтическая строка из Верлена, избранная Дебюсси в качестве заглавия для двух своих произведений (раннего романса и широко известной фортепианной прелюдии), идеально передает образный

строй его искусства. “Я всегда буду предпочитать такие художественные темы, где действие приносится в жертву ощущению”, — писал Дебюсси еще на заре своего пути (письмо от 4 июня 1885 г.). Тематические и структурные контрасты и противопоставления, господствовавшие в формообразовании европейской музыки на протяжении трех столетий, уступили место в его творчестве свободному последованию изысканных красочных аккордов” (курсив мой. — А. П.) [90, 296–297]. Высшие достижения Дебюсси не связаны ни с противопоставлением мажора и минора, игравшим такую важную роль в музыке XVII–XIX вв., ни с драматической процессуальностью классической оперной и симфонической музыки.

Итак, творчество Дебюсси знаменует завершение громадного — трехвекового (XVII–XIX вв.) периода *драматической, процессуальной* музыки, так совершенно и полно выразившей себя в *сонатной форме* (см. часть 2, комментарий к “Моцарту и Сальери”) и является неким возвращением к старому, конечно, на новом уровне. Виток гегелевской спирали завершается. Новое — это хорошо забытое старое. Что же является в данном случае этим хорошо забытым старым? Античность, Средневековье, Возрождение с их концепцией **неподвижного, статичного**, раз и навсегда созданного мира¹. Не случайно младший современник Дебюсси, выдающийся русский мыслитель Н. Бердяев называет свою книгу, посвященную проблемам современности, “Новое средневековье” (1924).

Классицист Г. Э. Лессинг в трактате “Лаокоон, или О границах живописи и поэзии”, разделяя и противопоставляя поэзию и живопись, указал на то, что предмет поэзии составляют действия², а предмет живописи — неподвижные тела.

Сближение музыки и поэзии в романтическую эпоху обусловлено тем, что оба искусства носят динамический, процессуальный характер.

¹ Вспомните приведенное в гл. 3 высказывание историка культуры П. Бицилли: “Мир античности, как и мир средневековья, дан раз и навсегда... Мир средневековья — неподвижный, извечно данный мир иерархически координированных понятий, завершающихся высшим, всеохватывающим понятием Бога, *ens realissimum* (лат. — реальнейшая сущность), и соответствующих понятиям вещей-символов” (курсив мой. — А. П.). Вспомните также то, что было сказано о ренессансной живописи: “Время на картинах классического стиля как бы останавливается”.

² Лессинг любит брать примеры из Гомера.

**Особенности поэтики
Верлена и творческий
метод художников-
импрессионистов:
созерцательность
и живописность вместо
драмоцентризма**

Поэзия некоторых современников Дебюсси иная, ей присущи созерцательность и живописность; *действию* в ней отсутствует. Обратимся к творчеству старшего современника композитора, великого французского поэта Поля Верлена (1844–1896). Творческие устремления поэта были близки композитору, который поло-

жил на музыку несколько его стихотворений. Вот начало одного из них (первое стихотворение цикла “Забытые ариетты” из книги “Песни без слов”) [39, 196]:

C`est l`extase langoureuse,
C`est la fatigue amoureuse,
C`est tous les frissons des bois
Parmi l`etreinte des brises,
C`est, vers les ramures grises,
Le choeur des petites voix¹.

Дословный перевод этих строк:

Это томный экстаз,
Это любовная усталость,
Это вся дрожь лесов
В объятьях бризов,
Это к ветвям серым
Хор тихих голосов...

Сравним стихотворение Верлена с произведением другого французского поэта, классициста Андре Шенье (1762–1794) “Oeta, mont ennobli par cette nuit ardente...”:

Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью
Алкиду передан. Алкид его приял.

¹ Это — нега восхищенья,
Это — страстные томленья,
Это — трепеты лесов,
Свежим веяньем объятых,
Это — в ветках сероватых
Хор чуть слышных голосов.

Перевод Ф. Сологуба (Верлен П. Избранное. Стихотворения. — М., 2002. — С. 72).

В божественной крови яд быстрый побежал.
Се — ярый мученик, в ночи скитаюсь, воет;
Стопами тяжкими вершину Эты роет;
Гнет, ломит деревья; исторженные пни
Высоко громоздит; его рукой они
В костер навалены; он их зажег; он всходит;
Недвижим на костре он в небо взор возводит;
Под мышцей палица; в ногах немейский лев
Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев;
Треща горит костер; и вскоре пламя, воя,
Уносит к небесам бессмертный дух героя.

Перевод А. С. Пушкина

Различия бросаются в глаза: если в стихотворении Шенье, в полном соответствии с концепцией Лессинга, речь идет о разнообразных действиях (*приял — побежал — воет — роет — громоздит — всходит — возводит — уносит*), выраженных глаголами, причем глаголы иногда даже рифмуются (а ведь рифмы занимают особое, привилегированное, положение в тексте стихотворения — читатель прежде всего обращает внимание именно на рифмы), то в стихотворении Верлена глаголы вообще отсутствуют. “Такое строение стихотворений сближает их с живописью”, — отмечает Л. Андреев [6, 89].

Действительно, искусствоведы сближают поэзию Верлена и живопись нескольких современных Верлену и Дебюсси великих французских художников, в частности, Клода Моне (1840–1926), Эдуарда Мане (1832–1883), Огюста Ренуара (1841–1919), Эдгара Дега (1834–1917), Камиля Писсарро (1830–1903) — впоследствии названных *импрессионистами*. Название направления происходит от франц. *impression — впечатление*. Если для Леонардо да Винчи живопись была *наукой*, если он полагал, что, прежде чем *изобразить* объект, его надо *изучить* (см. гл. 4), то для импрессионистов важно именно впечатление — не сущность, но видимость. Они стремились к тому, чтобы воплотить на полотне непосредственное впечатление от реальности, создать средствами живописи иллюзию света и воздуха — ведь человек всегда видит предмет в сложном взаимодействии со световоздушной средой. Для этого они разложили свет на весь спектр, стараясь писать чистым цветом, не смешивая краски на палитре и используя оптическое восприятие глаза, сливающего на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ. Если величайший французский художник-классицист Н. Пуссен говорил о том, что “жи-

вопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах” (см. гл. 9), если мастера прошлого стремились изображать не только облик, но также идеи и нравы своей эпохи, то импрессионисты избрали только облик. “Растворив цвет в свете и воздухе, импрессионисты тем самым разрушили в большой степени материальность мира” [89, 267–268]. Поздние работы главы импрессионистской школы Клода Моне (“Мост Ватерлоо”, “Лондон, Парламент, Вестминстерская башня” (1903) и особенно серия “Кувшинки” (1900–1926) — это уже не столько изображение объектов реальности, сколько гармония цветовых пятен, приближающаяся к абстрактной живописи.

Итак, на смену *драмоцентризму* XVII–XIX вв. приходит неподвижная *живописность*: это качество приобретают и поэзия, и музыка¹. **Созерцательность** Дебюсси, о которой пишет В. Конен, конечно, ближе живописи, нежели драматургии.

Эта созерцательность — античного корня. Вспомним слова С. Аверинцева: “Человек духа для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ: он — зритель, и мир для него — зрелище”. Как это далеко от активизма Гегеля, полагавшего, что *человек есть то, что он делает*, и превозносившего героев — Александра Македонского, Наполеона, и от взглядов гегельянца К. Маркса, заметившего в знаменитых “Тезисах о Фейербахе”, что философы только различным образом *объясняли* мир, тогда как задача заключается в том, чтобы *изменить* его!

Не случайны поэтому обращения Дебюсси к наследию античности: оркестровая пьеса “Триумф Вакха” (1882), цикл пьес для фортепиано в четыре руки “Six épigraphes antiques” (“Шесть древних надписей”)

¹ Повторим еще раз: новое — хорошо забытое старое. Нечто подобное имело место в эпоху Возрождения с ее культом живописи. Вспомните приведенные в гл. 5 слова: “Живопись, способная изобразить только одно мгновение бытия в его остановленности, может адекватно воссоздать неподвижный мир (вернее, мир, мыслимый как постоянный и неизменный). Если в центре ренессансной художественной культуры находилась живопись (а архитектура, литература и прочие искусства приобретали качество живописности), то художественной культуре XVII–XVIII вв. присущ “драмоцентризм”, качество театральности”. Живописцы-классицисты и живописцы-романтики зачастую изображали мизансцены, — моменты действия, как бы выхваченные из потока времени, позволяющие угадать прошлое и будущее. Живопись импрессионистов созерцательна, неподвижна, — и это заставляет вспомнить наблюдение Б. Р. Виппера: “Время на картинах классического стиля как бы останавливается” (см. гл. 5, прим. 3).

(1915), наконец, знаменитая “Прелюдия к Послеполудню фавна”¹ (по одноименной эклоге поэта Стефана Малларме, 1892–1894). Это последнее сочинение, признанный шедевр композитора, особенно показательно. Оно непосредственно связано с текстом Малларме, таким образом, мы можем судить о программе этой музыки с достаточной определенностью. Что же делает фавн Малларме-Дебюсси? Он играет на флейте и *грезит*, глядя на солнце сквозь кожуру виноградных ягод:

Я ж буду длить рассказ, горд шумом слов своих,
Пока, языческих богинь живописуя,
С их тени пояс вновь мечтой не отрешу я.
Так, если соком лоз себя я опьяню
И сожаление уловкой отгону,
Я к нему подниму со смехом гроздь пустую,
И кожу светлую плодов, хмельной, надую,
И вплоть до сумерек смотрю через нее...

Все стихотворение представляет собой описание мимолетных видений, пронсящихся в воображении героя.

Многие шедевры Дебюсси программны. Композитор стремится воссоздать зримые образы. Симфоническая поэма “Море”, ноктюрн “Облака”, фортепианные прелюдии “Девушка с волосами цвета льна”, “Фейерверк”, “Туманы”, “Вереск”, “Ундина” — все это сюжеты, относящиеся, казалось бы, скорее к области живописи, нежели к области музыки, однако великий музыкант воплощает их в звуках. Его музыка скорее живописна, чем драматична.

Созерцательность и статика, присушие художникам-импрессионистам и Дебюсси, свойственны и многим шедеврам Верлена. Один из его поэтических циклов, вошедший в книгу “Песни без слов”, называется “Акварели”.

“Такое прямое, даже демонстративное, уподобление искусства поэзии искусству живописи... проистекает из теории и творческой практики Верлена с неизбежностью. “Песни без слов”, созданные именно тогда, когда первые французские художники-импрессионисты шли к своей первой, столь шумевшей выставке, и поставленные рядом с их полотнами, доказывают существование художественной школы с такими всеобъемлющими и обязывающими принципами, что они

¹ Цит. по: *Анатоль Франс*. Стефан Малларме. “Стихи и проза” // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1960. — Т. 8. — С. 520.

первоклассного, истинного поэта преобразовали в живописца. Моне и Верлен — эти имена, казалось бы разъединенные характером того искусства, которое они воплощали своим гением, разъединенные различием традиций, задач живописи и поэзии, оказались совсем рядом, в одной школе” [6, 92–93].

В 1874 г. по случаю двухсотлетия знаменитого трактата классициста Буало “*Art poetique*” (“Поэтическое искусство”) Верлен пишет стихотворение под тем же названием, но тождество заглавий не должно вводить читателя в заблуждение. Верлен спорит с Буало.¹⁾ Тождество заглавий должно подчеркнуть различие смысла. Если классицисты считали поэзию наивысшим искусством, потому что из всех искусств она наиболее разумна и ближе всего к философии, если Буало превозносит разум и мудрость:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным...

то Верлен пишет совсем о другом. Его стихотворение начинается так¹⁾:
De la musique avant toute chose...

То есть **музыки прежде всего другого**.

Вот первые две строфы:

Сначала музыку! Певучий
Придай размер стихам твоим,
Чтоб невесом, неуловим,
Дышал воздушный строй созвучий.
Строфу напрасно не чекань,
Пленяй небрежностью счастливой,
Стирая в песне прихотливой
Меж ясным и неясным грань...

Перевод В. Левика

“Стихотворение есть растянутое колебание между звуком и смыслом”, — пишет великий французский поэт Поль Валери (1871–1945) [36, 133]. В подлинно великих поэтических произведениях имеет место равновесие, гармония смысла и звучности. Чаще, однако, это равновесие, достичь которого очень трудно, оказывается нарушенным.

¹ *Стихи о музыке*. — М., 1986. — С. 212.

**От импрессионизма
к символизму**

Посмотрим, каким образом сам Верлен воплощает свои заветы. Вот знаменитое, хрестоматийно известное стихотворение “*Chanson d’automne*”

(“Осенняя песня”) из цикла “Печальные пейзажи”, включенного в книгу “Сатурнийские стихи”:

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blame, quand
Sonne l’heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m’en vais
Au vent mauvais
Qui m’emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.

Стихотворение отличается удивительной музыкальностью и красотой звучания. Вот его дословный перевод: *длительные рыдания скрипок осени ранят мое сердце однообразной тоской; все задыхается и бледнеет, когда прозвонит час; я вспоминаю прежние дни и плачу; и меня несет злым ветром, который бросает меня туда и сюда, как мертвый лист*. Для сравнения приведем перевод И. Булатовского [39, 57]:

Скрипичный стон,
Так долго он,
Стон осенний.
Ранит покой
Сердца тоской
Повторений.

Бьет час, и бел,
Как будто мел,
Задыхаюсь.
И вдруг в сердцах
О прошлых днях
Разрыдаюсь.

Так и умру,
На злом ветру
Загулявший.
Туда, сюда –
Одна беда
Лист опавший.

Итак, *музыки прежде всего другого*. Верлен действительно достигает несравненной музыкальности; более того, его стихотворение волнует и трогает. Можно вспомнить строки М. Лермонтова:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья...

Однако и замечание Лермонтова о “темном” значении такого поэтического текста тоже вполне приложимо к стихотворению Верлена; ясности и логической однозначности в нем нет, ведь музыка по самой своей природе многозначна и асемантична. Очень характерно само название едва ли не лучшей книги поэта: “Песни без слов” (“*Romances sans paroles*”). Один из циклов сборника называется “Акварели”. Размышляя о *живописности* и *музыкальности* этих верленовских стихотворений, современный исследователь пишет: “В этом цикле заметнее всего парадоксальная закономерность импрессионизма – абстрагирование конкретного. Все “Акварели” предельно как будто конкретны; все осязаемо, как на полотне художника. Но слова – не краски. Предназначенные рисовать, призванные звучать, слова освобождаются мало-помалу от своей главной, оправдывающей их существование задачи – выражения смысла, передачи содержания. И смысл, соответственно, исчезает, и слово, соответственно, заменяется краской или звуком, то есть используется как нечто окрашенное или же нечто

звучащее, становится в конце концов символом, абстрактным знаком. “Музыки прежде всего” — это обещание такого именно развития событий, замены смысла звучанием... Так вырисовывается перспектива импрессионизма — бессловесность”¹ (Песни *без слов!* — А. П.) [6, 93–94].

Верлен не одинок в этой своей устремленности за пределы литературы, *словесности*. Вспомним английского романтика Джона Китса (1795–1821), написавшего в “Оде греческой вазе”² (1819):

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone...

Пропетые мелодии нежны,
А непропетые — еще нежнее.
Звоните же, свирели тишины,
Чем вы неслышной, тем душе слышнее!

Перевод О. Чухонцева

Так импрессионизм становится “трамплином символизма”... Поэзия Верлена... вступила... на этот путь, но до конца его не прошла” [6, 93–94].

Следующий шаг по этому пути делает другой великий французский поэт Стефан Малларме (1842–1898) (тот самый, стихотворение которого вдохновило Дебюсси). Малларме считают наиболее значительным представителем французского *символизма*³ и одной из главных фигур раннего европейского модернизма.²⁾

¹ Вспомним знаменитое стихотворение Ф. Тютчева “Silentium” (“Молчание”). Великий русский лирик А. Фет (1820–1892) (старший современник Верлена) пишет [182, 109]:

О, если б без слова

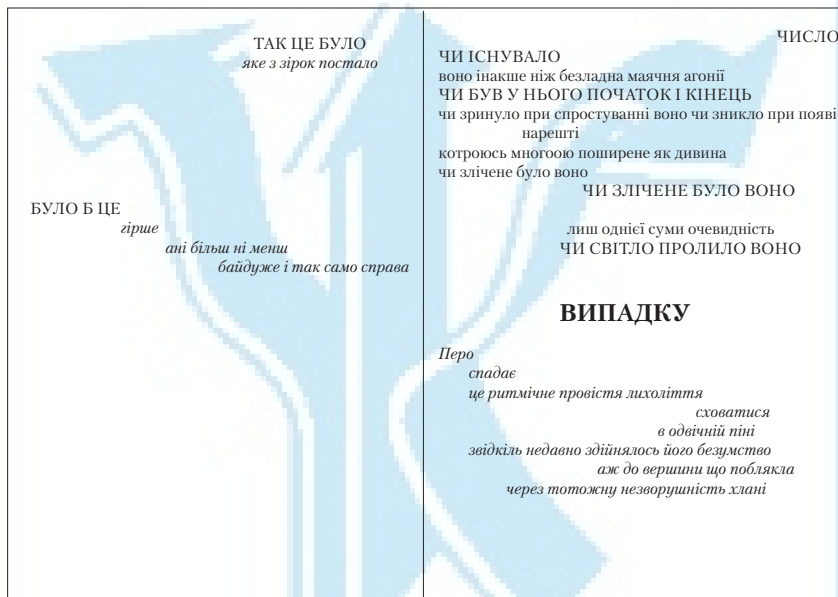
Сказаться душой было можно!

Бога можно почтить только молчанием, говорили средневековые мистики.

² *Джон Китс*. Стихотворения. — Л., 1986. — С. 330.

³ Вот что пишет современный исследователь об отношении символистов к музыке: “Опираясь на Шопенгауэра и Ницше, теоретики символизма... считают, что музыка стоит над всеми другими искусствами и в какой-то мере их определяет. Музыка наиболее полно охватывает всю сферу бытия и духа, вбирая в себя возможности и выразительные средства всех других искусств. Музыка наиболее близка к поэзии, и поэзия черпает из родника музыки и мелодию, и ритм” (Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. — М., 1988. — С. 107); (курсив мой. — А. П.).

В 1897 г., за год до смерти поета, была опубликована его поэма “Брошенный жребий никогда не отменит случая”, которую можно рассматривать как итоговое, завершающее творческий путь произведение. Форма его уникальна: текст размещен на двухсторонних разворотах, слова и словосочетания набраны разным шрифтом, крупным — слова-ключи, более мелким — расшифровка¹.



Поэма представляет собой символическую и, вместе с тем, чувственно экспрессивную картину бури и кораблекрушения. Можно сказать, что произведению присуща запрограммированная многозначность, допускающая самые разные прочтения.

Итак, попробуем проследить эволюцию поэтического искусства от классицизма через романтизм и импрессионизм к символизму. В начале ряда окажутся логически связные и вполне осмысленные тексты (например, такие, как стихотворения Вольтера или Шенье), далее, например, “Осенняя песня” Верлена и, наконец, поэма Малларме. Каким же будет последний шаг? Очевидно, это будет чис-

¹ *Наливайко Д.* Загадка Малларме // Малларме С. Вірші та проза. — К., 2001. — С. 5.

тый лист без единого слова — воплощение молчания. Действительно, уже Верлен пытается использовать слова как звуки или краски; символист Малларме стремится к *многозначности* символа. Предел многозначности есть *бесконечное множество* значений — один и тот же символ может наполняться все новым и новым содержанием. Однако *всё* диалектически связано с *ничто* — кто говорит слишком много, тот не говорит ничего. *Бесконечность есть оборотная сторона нуля* (это можно трактовать строго математически: любое число, деленное на ноль, дает бесконечность; вернее сказать, величина, обратная бесконечно малой, — бесконечно велика), а ноль есть аналог молчания, ничто. **“Мираж чистого “ничто”, идеального отсутствия, в котором мнится возможный корень всего налично существа...”** — так пишет о поэзии Малларме литературовед С. Великовский¹.

Рассуждение может показаться натянутым и карикатурным, однако его можно подкрепить аналогиями из области живописи и музыки. Аналогом логически связанного текста можно, пожалуй, считать любое произведение фигуративной живописи, например, ранние работы К. Моне, созданные в 60-е годы XIX века. В 1873 г. он создает знаменитую, давшую название всему направлению картину “Впечатление². Восход солнца”, изображающую силуэты кораблей, освещенные проникающими сквозь утреннюю мглу солнечными лучами. Эта работа находится как бы на полпути между традиционной, фигуративной, и абстрактной живописью. Наконец, завершающие его творческий путь картины серии “Кувшинки” (1914–1918) вплотную подходят к абстрактной живописи, то есть представляют собою скорее свободную игру форм и цвета, нежели воспроизведение реальности. Вот как характеризует эти работы искусствовед Т. Ильина: “Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде... превращается в гармонию цветowych пятен” [89, 270].

Следует обратить внимание на то, что если фигуративная живопись может иметь хотя бы косвенное отношение к категории времени (например, изображая момент некоторого процесса), то абстрактная живопись находится совершенно вне времени, причем в той же мере, что и, например, геометрические формы. Не случайно поэтому некоторые исследователи называют абстрактную живопись *пластической математикой* [140, 133].

¹ *Poetes francais. XIX–XX siecles. Anthologie.* — М., 1982. — Р. 311.

² Впечатление — *impression*.

Интересно, что в те же годы, когда Моне создает свои последние работы, русский художник Казимир Малевич (1878–1935) пишет манифест новой живописи, в котором очень ясно формулирует основную идею *абстракционизма* — идею независимости искусства от жизни. Действительно, если музыка может быть *свободной игрой* звуков, то почему живопись непременно должна быть прикована к образам реальности, почему она не может быть свободной игрой форм и тонов? Живопись, по мнению Малевича, должна быть *свободна* от подражания реальности: “Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой... Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование” [143, 157]. В 1915 г. Малевич создает свою самую известную работу — знаменитый “Черный квадрат”. Черный цвет — это отсутствие какого бы то ни было цвета и, тем самым, живописный аналог молчания, безмолвия — то же, что и чистая страница в поэзии.

Укажем, наконец, на аналогичные процессы в области музыки. Здесь эволюция идет от мажороминорных произведений, подчиненных тональной логике, через целотоновость Дебюсси и додекафонию³⁾ нововенской школы, значительно более свободные в аспекте логики¹, к знаменитой пьесе американского композитора XX в. Джона Кейджа “4 минуты 33 секунды”: в течение этого времени пианист сидит за инструментом в полной тишине, не прикасаясь к клавишам. Полная тишина есть полная, ничем не стесненная свобода. Молчание — образ смерти и образ свободы (вспомните рассуждение Гегеля о связи свободы со смертью — см. гл. 8, прим. 3). Молчание, безмолвие в музыке и поэзии — аналог темноты в живописи.

“...молчание — одна из любимых тем русской поэзии и XIX-го, и XX века”, — пишет современный исследователь [45, 442]. Например, в “Евгении Онегине” Пушкина имеются целые “зоны молчания”, обозначенные точками (в главе восьмой). Пушкинист Ю. Чумаков пишет: “Молчание в “Онегине”... можно интерпретировать как спе-

¹ Это легко проверить непосредственно. Логическая стройность классической мажороминорной музыки (как и всякая логика вообще) есть некая принудительность, часто обременительная для слушателя (еще Аристотель писал о принудительной силе речей, которая основана на логике). Классическая логика всегда железная. “Свободен первый шаг, но мы рабы второго”, — так это выразил Гете. Джаз (родственный музыке Дебюсси) значительно свободнее. Предлагаем читателю самому убедиться в этом, прослушав последовательно два произвольно выбранных музыкальных фрагмента — классический и джазовый.

циально организованную Пушкиным структуру, которая на уровне текста косвенно является в пробелах стихов и прозы. В этом смысле “Онегин” написан стихами, прозой и значимой “пустотой” [203, 63].

Это глубокое замечание относится к любому тексту — слова отделены друг от друга пробелами, началу музыкального произведения предшествует тишина, пауза (молчание) отделяет друг от друга части музыкальной композиции, например, симфонии или концерта (“...звук должен быть укутан в тишину, как драгоценный камень в бархат”, — пишет выдающийся пианист XX в. Г. Г. Нейгауз); ткань музыкального и поэтического произведений часто разрывают паузы, не менее значимые, чем звуки и слова. Таким образом, молчание (тишина) — важнейший формообразующий фактор, роль которого в поэзии и музыке трудно переоценить. Аналогом *молчания* в живописи является *темнота* (вспомните непроглядно-темные фоны на холстах, например, Рембрандта, — изображение “возникает” из темноты, как музыкальный звук или поэтическое слово — из тишины), в математике — ноль.

Итак, *ничто* диалектически сопрягается с *всё*; *бесконечность* и *ноль* взаимообусловлены. Темнота — образ бесконечности в живописи, тишина — в музыке. “**Разбавляя в нужной пропорции темноту светом и тишину звуками, мы создаем пьянящий напиток текста**”, — пишет А. Генис [58, 287]. Если в пределах античной культуры с ее “страхом бесконечности” могли быть созданы помпейские фрески, где фигуры как бы погружены в светоносную среду, как бы освещены светом рампы и тени (черного) нет вообще; если у Рембрандта находим непроглядно темные фоны, на которых выступают самые значимые элементы изображения — лица и руки, и, таким образом, холст становится пластическим воплощением *синтеза* конечного (пластически конкретного) и бесконечного, то у Малевича и Кейджа этот процесс приходит к закономерному завершению, к логическому пределу. Они более не **разбавляют**, но создают произведения из *одной только темноты* и *одной только тишины*.

Творцов нового искусства — и живописцев, и музыкантов, и поэтов — часто и заслуженно упрекали в *крайнем субъективизме* и *алюгизме*. Действительно, эти два качества неразрывно связаны между собой. Ведь что такое логика? Это совокупность законов. Что такое закон? Это всеобщее. Но то неповторимое, что отличает одного человека от другого, не является всеобщим. Значит, *если* человек искусства хочет воплотить в произведении собственную, единственную, не-

повторимую сущность, *то* он с неизбежностью станет алогичным, тем более алогичным, чем более он преуспеет в своем намерении. Здесь можно видеть, к чему ведет доведенное до крайнего предела стремление романтиков к воплощению неповторимой индивидуальности.

**Субъектно-объектная
парадигма**

Вернемся к “Осенней песне” Верлена. Этот текст имеет удивительную особенность, которая отличает его от многих других поэтических шедевров прошлого так же отчетливо, как музыка Дебюсси отличается от мажороминорной музыки XVII–XIX вв. Для того чтобы охарактеризовать эту особенность, сравним стихотворение Верлена с описанием осени у великого поэта предшествующего поколения Виктора Гюго (1802–1885):

Voilà la feuille sans seve,
Qui tombe sur le gazon,
Voilà le vent qui s`eleve
Et gemit dans le vallon.

Дословный перевод: *Вот сухой лист, который падает на газон, вот ветер, который подымается и рыдает в долине.*

Текст Гюго построен на отчетливом разделении и противопоставлении **субъекта** и **объекта**: вот я, поэт, а вот передо мною, отдельно и независимо от меня, — сухой лист и ветер, рыдающий в долине; я их вижу и слышу.⁴⁾

В тексте Верлена такого разделения нет, душа поэта и есть осенний пейзаж. Скрипка — объект, принадлежащий области *культуры*, осень — явление *природы* (вспомните о разделении и противопоставлении природы и культуры — см. гл. 1), однако в тексте Верлена они едины — *скрипки осени*. *Vent mauvais* — *злой ветер* — это одновременно и осенний ветер, швыряющий туда и сюда сухой лист, и злая судьба поэта, исторгающая у него слезы.

В другом знаменитом стихотворении “Лунный свет”¹ (*Clair de lune*), открывающем книгу “Галантные празднества”, поэт пишет: “*Votre ame est un paysage choisi*” (“Ваша душа — изысканный пейзаж”). Таким образом, стирается грань между *внешним* и *внутренним*, между миром души и объективным миром. Что же это такое? Это возврат к очень

¹ “Лунный свет” — название одной из самых известных фортепианных пьес Дебюсси (одна из частей так называемой “Бергамаской сюиты”).

древнему способу мышления, присущему первобытности, — *мифологическому мышлению, мифу*¹, основанному на смысловом породнении человека с миром; человек рассматривает и переживает явления природы как одушевленные существа.

Вспомним, как А. Лосев характеризует мироощущение человека античности: “...светлые дни, когда человек молился на звезды, возводил себя к звездам и не чувствовал своей собственной личности” (см. часть 2). “Не чувствовал собственной личности” — то есть не ощущал границы между миром души и объективным миром⁵). В начале гл. 10 было сказано о присущей искусству Верлена и Дебюсси созерцательности и о связи этой созерцательности с далеким прошлым, с античностью. Вот еще одна иллюстрация этого положения.

Эта особенность мироощущения присуща не одному только Верлену, но и другим литераторам — импрессионистам. Современник поэта писатель Э. Золя пишет о произведениях братьев Гонкуров, что в их творениях **человек “смешивается с миром вещей и одушевляет их нервным трепетом своих эмоций”**⁶) [90, 260].

Субъект и объект, внешнее и внутреннее, объективный мир природы и субъективный мир человеческой души — это противоположности, отчетливо разделяемые *классической наукой и классическим искусством*. Раньше уже многое было сказано о принципе единства противоположностей и диалектике. В произведениях Верлена, Дебюсси и их современников мы видим отчетливую тенденцию к единству этих противоположностей — тенденцию, которая в XX в. воплотилась многообразно.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рондель С. Малларме и переводы. Какой из переводов представляется наиболее удачным? Почему?
2. Каким образом эволюционирует европейская поэзия?
3. Существуют ли аналогии между эволюцией поэзии, музыки и живописи?
4. Какова центральная идея абстракционизма в живописи?
5. Какую роль играет молчание (тишина) в музыке и поэзии?
6. Что такое субъектно-объектная парадигма западной науки? Существуют ли иные (помимо субъектно-объектного) способы мышления?

¹ “Образно говоря, человечество эволюционирует от мифа к логосу” [170, 539].

7. Почему творчество К. Дебюсси открывает новую эпоху в истории европейской музыки?
8. Что сближает поэзию П. Верлена и музыку К. Дебюсси?
9. Что общего между живописью импрессионистов и поэзией П. Верлена?

Примечания

¹⁾ Литературовед О. Тимашева¹ пишет об этом произведении: “Поэт говорит о технике создания стиха, уже выработав, окончательно определив ее. Не случайно поэтому стихотворение имеет вид рецепта, воздействуя не столько образом, сколько готовой формулой:

De la musique avant toute chose,
 Et pour cela prefere l' Impaire

 Rien de plus cher que la chanson grise
 Ou l' Indecis au Precis se soint.

 Car nous voulons la Nuance encore,
 Pas la Couleur, rien que la Nuance!

 Prend l' eloquence et tord-lui son cou!

(Дословный перевод:

Музыки прежде всего другого,
 Поэтому предпочитай Нечет

(Стихотворный размер с нечетным числом слогов в строке. — А. П.)

.....
 Нет ничего милее песни,
 Где Неопределенное (Неточное) и Точное соединяются

.....
 Поскольку мы хотим только Оттенков,
 То не надо Краски, нужен лишь Оттенок

.....
 Возьми красноречие и сверни ему шею! — А. П.)

Заглавными буквами в этом стихотворении Верлен выделяет слова, которые он дополнительно хочет подчеркнуть, хотя и без того ясно глубоко продуманная им мысль. Стихотворение должно избегать законченных идей, ярких и определенных тонов; не сама идея, а лишь намек на нее, “не полный тон, а

¹ Тимашева О. Сиянье мраку вопреки... // Paul Verlaine. Poesies. — М., 1977, — С. 16.

лишь полтона”, а главное — оно должно быть музыкально орнаментировано: “De la musique encore et toujours” (Музыки еще раз и всегда). *Исследователи творчества Верлена справедливо отмечают полное совпадение литературных рецептов поэта с техникой художников и композиторов-импрессионистов*” (курсив мой. — А. П.).

Приведем несколько строф в переводе В. Брюсова¹, более точном, чем перевод В. Левика:

О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим и вместе
Не давит строгой полнотой.

Цена слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты!

То — взор прекрасный за вуалью,
То — в полдень задрожавший свет,
То — осенью над синей далью
Вечерний, ясный блеск планет.

Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!
Ах, лишь оттенки сочетают
Мечту с мечтой и с флейтой рог.

.....
О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут за чертой земного
Иных небес, иной любви.

Завершается “Поэтическое искусство” четверостишием, звучащим иронично (курсив мой. — А. П.):

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crisper du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est litterature.

Пусть в час, когда все небо хмуро,
Твой стих несется вдоль полян,
И мятою, и тмином пьян...
Все прочее — литература!

Перевод В. Брюсова

¹ Верлен Поль. Избранное. Стихотворения. — М., 2002. — С. 132.

О стремлении поэта выйти за пределы литературы, *словесности*, уже шла речь (сравните с тем, что было сказано о поэзии Пушкина в гл. 6). Очень значимая деталь текста — упоминание в предпоследней строке мяты и тмина — растений, обладающих сильным приятным запахом. Может быть, Верлен хочет сказать, что воздействие поэтического текста должно быть подобно воздействию аромата — оно должно быть столь же сильным, неотразимым и при этом *иррациональным* (в литературе XX в. теме запахов и их неизъяснимого, но мощного воздействия на психику человека посвящен талантливый роман немецкого писателя П. Зюскинда “Парфюмер”).

В этом моменте особенно рельефно выступает громадное различие между Верленом и классицистами, последние всегда апеллировали к разуму. Композитор-классицист К. В. Глюк (1714–1787) утверждал некогда, что в опере музыка должна быть служанкой поэзии. Почему? Потому что поэзия разумнее. Мыслители эпохи Просвещения уподобляли музыку осмысленной, логически стройной, убеждающей речи. “*Чего ты хочешь от меня, соната?*” — восклицал французский поэт Фонтенель (1657–1757).

Правда, уже в конце XVIII в. появились другие воззрения на сущность музыки. Один из музыкальных критиков этого времени сравнивает инструментальную музыку замечательного итальянского композитора Луиджи Боккерини (1743–1805) именно с ароматом (абсурдно спрашивать о том, чего хочет от человека аромат).

Итак, чему же должно быть подобно искусство музыки и, поскольку в поэзии есть музыкальный аспект, — поэзии? Должно ли оно быть подобно разумной, логически стройной, убедительной речи, или оно должно быть подобно аромату? Поэтов и музыкантов можно разделить на два лагеря в зависимости от того, как они отвечают на этот вопрос.

²⁾ Вот как современник Малларме французский литературный критик Ж. Леметр связывает творчество поэта с *платонизмом*: “Стефан Малларме — отчаянный платоник. Он верит в бесчисленные, непременные и неповторимые связи между видимым и невидимым... (Вспомните верленовское:

Стихи крылатые твои
Пусть ищут за *чертой земного*
Иных небес, иной любви. — А. П.)

Он верит в своего рода исконную мировую гармонию, в силу которой определенные абстрактные идеи должны вызывать в совершенных умах определенные, соответствующие этим идеям символы. Или, другими словами, он верит, что точные соответствия между миром абстрактным и миром физическим установлены извечно, что божественный разум несет в себе синоптическую картину всех этих незыблемых параллелей и что, когда поэт их открывает, они возникают в его сознании с такой очевидностью, что уже нет

надобности их доказывать”. Цитируя Леметра, А. Франс¹ делает вывод: “Следовательно, он темен наподобие гностиков или кабалистов, потому что для него, как и для них, все в природе лишь знак и соответствие”.

Можно вспомнить и знаменитый сонет “Соответствия” (“*Correspondances*”) великого французского поэта Шарля Бодлера², которого считают предшественником символистов:

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

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье...

Перевод В. Левика

³⁾ М. Кундера пишет³: “Вот что мне, пятилетнему, рассказывал отец: каждая тональность — это маленький королевский двор. Правит там король (первая ступень), у которого два помощника (пятая и четвертая ступени). Им подчинены четыре сановника, и у каждого из них к королю и к помощникам свое особое отношение. Кроме них при дворе размещаются еще другие пять тонов, называемых хроматическими. Эти тона, хотя и занимают высокое положение в других тональностях, здесь всего лишь гости.

Поскольку каждой из двенадцати нот присущи свое назначение, свой титул, своя функция, сочинение, которое мы слышим, не является простым сочетанием звуков, а перед нами разворачивается некое действие. Иной раз события бывают ужасно запутанными (как, например, у Малера или в еще большей степени у Бартока или Стравинского), в них вмешиваются принцы разных дворов, так что подчас трудно определить, какому двору тот или иной тон, собственно, служит или же он и вовсе является тайным агентом нескольких королев одновременно. Но и в таком случае даже самый наивный слушатель может хотя бы в грубых чертах, приблизительно, угадать, о чем идет речь. И самая сложная музыка все еще представляет собою *язык*.

Это говорил мне отец, а вот уже мое тому продолжение: однажды один великий человек обнаружил, что язык музыки в течение тысячелетия исчерпал себя и что ему под силу разве что пережевывать одни и те же идеи. Революционным декретом он низложил иерархию тонов и сделал их равноправными.

¹ Франс А. Стефан Малларме. “Стихи и проза” // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1960. — Т. 8. — С. 516.

² Бодлер Ш. Цветы зла. — М., 1970. — С. 20.

³ Кундера М. Книга смеха и забвения. — СПб., 2004. — С. 257–259.

Он подчинил их строгой дисциплине: ни одному из них уже не позволялось появляться в сочинении чаще другого и тем самым претендовать на старые феодальные привилегии. Королевские дворы были раз и навсегда упразднены, и вместо них возникла единая империя, основанная на равенстве, имя которому — додекафония”.

Итак, М. Кундера проводит аналогию между структурой музыки и формой политического устройства общества. Феодальное общество — это общество *неравных*, общество, построенное по иерархическому принципу. Король — самая важная фигура, аристократы — ступенью ниже, буржуа и крестьяне — еще ниже.

Аналогично построена мажороминорная ладовая система — основа европейской музыки XVII–XIX вв. Первая ступень лада — тоника — подобна королю, пятая ступень — доминанта — вторая по значимости, остальные занимают нижние уровни иерархии. Переход от мажоро-минорного мышления к додекафоническому в музыке подобен переходу от сословного феодального общества к демократическому — обществу равных.

4) СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНАЯ ПАРАДИГМА ЗАПАДНОЙ НАУКИ

Философы Нового времени осознали, что для осуществления научного познания и для того, чтобы научное знание вообще могло состояться как таковое, необходимо мысленно *противопоставить* себя окружающему миру. Эта мысленная операция противопоставления осуществляется по принципу “как если бы...” Познающее “я” ставит себя вне мира, выделяет себя. Мир же превращается в нечто, лежащее вне, в подлежащее. Только мысленно поставив себя в позицию субъекта и соответственно, превратив весь мир в противостоящий объект, можно познавать научно.

Разделение на субъект и объект — факт многозначительный. Во-первых, он проясняет глубинные основания западной науки. Во-вторых, он раскрывает особенности *западного образа мышления в целом*. Эти особенности наиболее ярко обнаружили себя именно в Новое время. Переход к мышлению по принципу “субъект-объект” означал новую ориентацию и самоориентацию человека в мире и, в конечном итоге, новый способ существования.

В самом деле, в общем случае человек рассматривает себя находящимся внутри мира. Ему незачем рассматривать мир в качестве отдельно лежащего объекта. Но знание, отвечающее требованиям необходимости и всеобщности, требует вынесения человеческого “я” за скобки мира. Такое вынесение превращает человека в постороннего миру. Посторонний ставит себя над миром как судья. Он отнюдь не равнодушен к миру. Однако он уже *не рассматривает происходящее с миром* как происходящее с собой. Его задача — овладеть знанием о мире. Он заявляет о своей претензии властвовать над миром. В полагании себя в качестве субъекта, мира — в качестве объекта претензия властвования еще не осознана, но уже заявлена. Она обнаруживает, что между двумя основополагающими установками западной культуры... — активизмом и ориентацией на науку — имеется глубинное внутреннее родство. Именно

поэтому они неотделимы друг от друга, идут в связке по сей день, определяя культурное лицо Запада или, точнее, — особого западного феномена в составе всемирно-исторического культурного разнообразия. То обстоятельство, что научно-рациональный активизм в современном мире получил всеобщее распространение, не отменяет факта его рождения в Европе и основной принадлежности именно Западу. Он определил и определяет до сих пор профилирующую линию западного образа мысли. Вместе с тем внутри западной культуры ему обнаружились и противовесы.

Общая тенденция западной культуры к уравновешенности и умеренности заставила искать то, что могло бы нейтрализовать крайние проявления активизма. В поисках сдержек и противовесов своему неумеренному энергетизму, опасному для внешнего мира, западный человек, особенно в XX в., обратился к Востоку. Собственно, сравнение с Востоком, с культурой Индии, Китая, Японии помогло Западу осознать собственное культурно-историческое лицо. Действительно, сравнение привычной западной установки с тем, как привычно думать на Востоке, позволяет ярче оттенить то, о чем мы ведем речь. Воспользуемся известным примером¹.

Перед нами два близких по содержанию стихотворения. Одно из них принадлежит английскому поэту XIX в. А. Теннисону. Другое стихотворение особого жанра японской поэзии “хокку” японского поэта XVII в. Басе. Оба поэта описали свою реакцию на цветок, увиденный на прогулке. В стихотворении А. Теннисона говорится:

Возросший среди руин цветок,
Тебя из трещин древних извлекаю,
Ты предо мною весь — вот корень, стебелек,
здесь, на моей ладони.
Ты мал, цветок, но если бы я понял,
Что есть твой корень, стебелек,
и в чем вся суть твоя, цветок,
Тогда я Бога суть и человека суть познал бы.

Трехстишие Басе звучит так:

Внимательно взглядишь!
Цветы “пастушьей сумки”
Увидишь под плетнем!

Очевидно сколь разное впечатление производит на Теннисона и Басе случайно увиденный цветок. Желание Теннисона — *овладеть* им. Он срывает цветок для того, чтобы с его помощью *познать* Бога и человека. Японский поэт ограничивается созерцанием. Он хочет оставить цветок жить. Характерно замечание Э. Фромма: “Теннисона, каким он предстает в этом стихотво-

¹ Этот пример приводит Э. Фромм в своей книге “Быть или иметь” (М., 1990. — С. 22–23), позаимствовав его из “Лекций по дзэн-буддизму” Д. Т. Судзуки.

рении, можно сравнить с типичным западным ученым, который в поисках истины умертвляет все живое”¹.

Субъектно-объектная парадигма западного мышления Нового времени еще не обнаружила, что в поисках истины придется умертвлять все живое. Но, вынося человека за скобки мира, она предопределила такой подход, при котором происходящее с миром уже не рассматривается как происходящее с самим человеком. Такая позиция в субъектно-объектной парадигме науки существует только в мысленном плане, по принципу “как если бы...” — как если бы человек находился за скобкой мира. В ней мир предстает как подлежащий познанию, а не практическому преобразованию. Однако вполне очевидно, что следующий шаг подразумевается. Он лежит именно в практической плоскости. Познать, а затем преобразовать — это уже не формула, ограниченная любознательностью, а формула господства.

Установка на господство над природой предопределила *главенствующую* линию западного образа мысли и поведения. В конечном итоге она вывела Запад в лидеры мирового человеческого сообщества, ибо подкреплялась успехами органически связанного с ней естественно-научного познания. Вместе с тем внутри западной культуры отрицательные и опасные стороны установки на господство в значительной мере уравновешивались теми идейными течениями, которые не принимали субъектно-объектный способ мышления в качестве отправного. Это те направления мысли, которые пытались освоить традиции Востока, а также те, которые не порывали со средневековой схоластической и святоотеческой традицией столь резко, как мыслители Нового времени — основатели новоевропейской науки. Да и у последних субъектно-объектная парадигма смягчена целым рядом тезисов. Они принимают во внимание значение гуманитарных ценностей христианского происхождения. Отсюда исходит, в частности, рассмотрение природы не только в качестве объекта, подлежащего познанию и преобразованию, а и в качестве “творения Божьего”, имеющего самостоятельную ценность и свою гармонию, в которые человек не вправе самочинно вмешиваться. Только такое рассмотрение природы есть радикальное средство против провоцирования человеком экологических кризисов и катастроф. Однако и сам человек у новоевропейских мыслителей рассматривается не только в качестве *субъекта*. Таковым он предстает только в пределах парадигмы естествознания. В этике же подчеркивается самоценность человека, значение его духовного мира. Наконец, само понимание субъекта ограничено целым рядом условий, оно не является прямолинейным [204, 202–205].

5) А. Лосев в работе “Философия античности в целом и в частности” пишет о том, что мифологическое мышление возникает в пределах даже не античности, а более древней первобытнообщинной формации, с которой античность преемственно связана: “...основной идеологией первобытнообщинной

¹ Фромм Э. Указ. соч. — С. 23.

формации является мифология... Наделение природы человеческими образами — это... следствие того, что в те времена человек вообще не мог мыслить вне своих общинно-родовых отношений. Вся его социально-экономическая и вообще социально-историческая жизнь базировалась на этой безусловной понятности и всеобщности родственных и вообще родовых связей... Но если признать, что общинно-родовые отношения вообще никогда не умирали в течение всей античности (да еще большой вопрос, может ли вообще человек избавиться решительно от всяких общинно-родовых интуиций), то становится понятным многое в античности, что обычно констатируется как факт, но для чего не дается никаких социально-исторических объяснений.

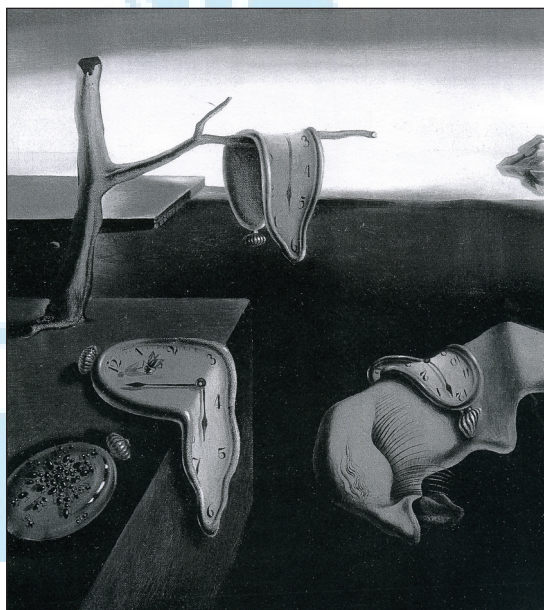
Так, обычно думают, что античная культура — это весьма земная культура в отличие от средневековья, преследовавшего в свое время чисто духовные идеалы, в отличие от Возрождения, построенного якобы не на небесных, а на чисто земных идеалах и потому нуждавшегося именно в превознесении античности. В самой общей и малорасчлененной форме думать так, пожалуй, можно. Но откуда же такая сила античности, что она неизменно воскресает и превозносится в течение целых веков? Это происходит только по одной причине. Человеку при всех успехах его цивилизации и при любом торжестве рассудочных построений очень трудно забыть, что у него есть родители и дети, что в течение своей жизни он по рукам и ногам связан родственными отношениями и что родство это отнюдь не случайное явление, а нечто весьма глубокое и неискоренимое в человеческой, да и во всей природной жизни” [122, 177–179].

6) Нечто подобное пишет Р. Куницкая и о музыке Дебюсси: “...целенаправленность мировосприятия композитора объективна, так как в основе ее лежит желание отобразить конкретные явления, существующие реально. Но объективное начало для Дебюсси становится лишь тенденцией. Оно служит лишь той плоскостью, в которой разворачивается субъективное эмоциональное восприятие. В пейзаже Дебюсси соединяются две противоположные, казалось бы, несовместимые стороны: стремление к непосредственному подражанию природе и чувственно-эмоциональное постижение ее в ассоциативных настроениях. В этом противоречии видятся отличительные свойства программности Дебюсси. Название произведения для него есть лишь повод, предлог, а не подлинная, реальная основа того или иного настроения... Внешний мир в произведениях Дебюсси существует лишь как непрерывный поток ассоциаций. Каждый предмет, выбранный художником, подчиняется как бы случайному капризу его воспоминания... “Я творю свои произведения сквозь нежный туман далеких воспоминаний”, — говорил сам о себе композитор. Так, музыкальный пейзаж превратился у Дебюсси в источник мечты, царство романтического сновидения” [90, 294–295].

Глава 11

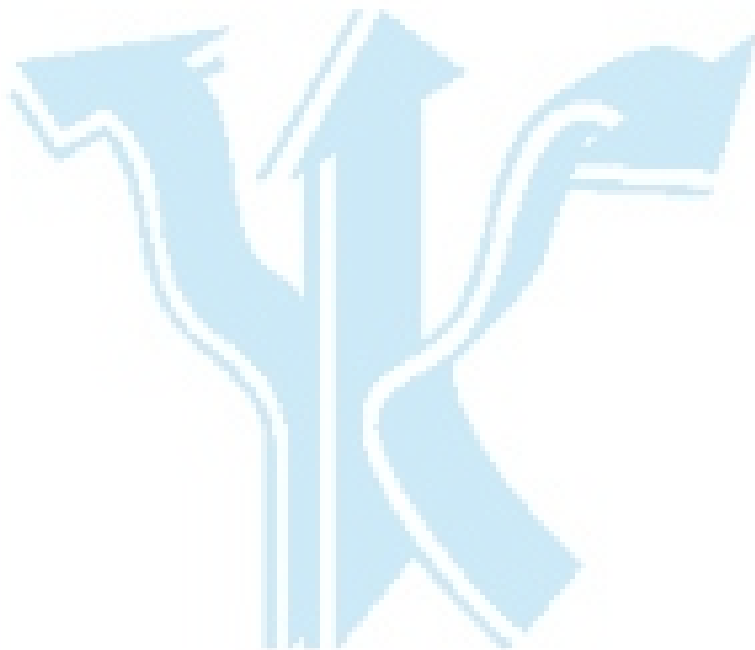
НАУКА XX ВЕКА

- *Психоанализ Фрейда: открытие бессознательного.*
- *Теория относительности и квантовая механика.*
- *Принцип дополнительности Бора и концепция глубоких истин.*
- *Неклассические логики.*
- *Теорема Гёделя о неполноте.*
- *Трансперсональная психология и новая концепция человеческой природы.*



*Концепция Гейзенберга, — несомненно, безумная концепция.
Но достаточно ли она безумна, чтобы быть правильной?..*

Н. Бор



МАУП

XX век — век научно-технической революции, время великих достижений науки и техники, в корне изменивших условия человеческого существования. Невозможно говорить о культуре XX в., не упомянув хотя бы коротко о величайших научных открытиях этого времени.

**Психоанализ Фрейда:
открытие
бессознательного**

В начале XX в. австрийский врач-психиатр Зигмунд Фрейд разработал психологическое учение, радикально изменившее представления о человеческой природе и оказавшее огромное влияние на всю последующую культуру XX в.: "...устойчивое представление человека о мировом порядке и о самом себе сотрясало в истории культуры трижды: первый раз в связи с открытием Коперника, доказавшего, что Земля не является центром Вселенной; второй раз из-за теории Дарвина, давшей человеку в качестве родственников обезьян; и третий — вследствие концепции З. Фрейда, объявившего, что человек не является хозяином в собственном доме" [107].

Фрейд постулировал разделение человеческой психики на две принципиально различные области — сознательное и *бессознательное*. "Человек, писал Фрейд, руководствуется в своей жизни двумя противоположными принципами: принципом удовольствия (особенно в детстве) и принципом реальности. Принцип реальности регулируется сознанием; принцип удовольствия, не знающий сам по себе никаких преград — что хочу, то и делаю, — находится в бессознательном. Когда в сознании появляется нечто противоречащее принципу реальности, например когда мужчина идет по улице и ему вдруг страстно хочется немедленно овладеть идущей навстречу красивой женщиной, то это желание, как, мягко говоря, антисоциальное, вытесняется в бессознательное и видоизменяется в нем в сложной символике, которая потом может проскочить в сознание, на страже которого стоит цензор, охраняющий принцип реальности от принципа удовольствия. Это желание может проявиться в *измененных состояниях сознания*, например при опьянении или в сновидении.

Если вытесненное желание было очень сильным и в то же время натолкнулось на непреодолимые препятствия социального или психологического характера, то оно вытесняется в бессознательное и может, как говорит Фрейд, произойти *фиксация* на этом желании,

которое становится психологической травмой и долгие годы мучит человека, причем он не понимает в чем дело, так как не в состоянии заглянуть в свое бессознательное. Цель *психоанализа* — вывести из бессознательного эту травматическую ситуацию, ввести ее в сознание, и тогда демон *невроза* — а это не что иное, как невроз — отпускает человека” [170, 362–363].

По Фрейду, человеческое сознание состоит как бы из трех уровней: сверхсознание (“сверх-Я” — правила поведения, родительские запреты, моральная цензура); сознание (“Я”) и бессознательное (“Оно” — совокупность инстинктов, комплексов, вытесненных переживаний; самые значительные здесь — половой инстинкт и инстинкт агрессии). Наше “Я” как бы балансирует на лезвии бритвы между “сверх-Я” и “Оно”. Сверху на него дают требования общества (мораль и всякого рода ограничения), снизу — его комплексы и инстинкты. Полностью подавить их и подчинить “сверх-Я” нельзя — это приводит к неврозам и даже к разрушению психики. Но и распустить их (полностью и непосредственно удовлетворяя свои, например, сексуальные фантазии и агрессивные склонности) также нельзя — общество не потерпит. Как правило, нормальный человек выходит из такого затруднения, сублимируя (воплощая) огромную энергию своего бессознательного в приемлемые для общества формы: в науку, творчество или социальную деятельность. Великие люди — это люди с очень мощно развитыми инстинктами, которые сумели энергию этих инстинктов воплотить в великие дела [183, 376–377]. Следовательно, сексуальные маньяки и серийные убийцы — это люди, которые *не сумели* сублимировать собственные инстинкты и оказались заложниками своего бессознательного.

Вот как характеризует место теории Фрейда в истории культуры один из его последователей Э. Фромм (1900–1980): “Хотя теория Фрейда представляет собой кульминацию рационализма, в то же время он нанес ему фатальный удар. Показав, что истоки человеческих действий лежат в БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ, в глубинах, которые почти всегда скрыты от взгляда наблюдателя, что *сознание лишь в малой мере контролирует человеческое поведение*, он подорвал тот рационалистический образ человека, в котором безраздельно доминировал интеллект. В этом отношении — в видении сил “подземного царства”, — Фрейд был наследником романтизма, пытавшегося проникнуть в сферу иррационального. Историческую позицию Фрейда поэтому можно определить как синтез двух противоположных тенденций, рациона-

лизма и романтизма, господствовавших в западной мысли восемнадцатого и девятнадцатого веков... Целостный подход Фрейда к человеку был частью — а возможно и вершиной — самой важной тенденции в западной мысли, начиная с семнадцатого века: стремления уловить реальность, избавить человека от иллюзий, скрывающих и искажающих реальность. Спиноза заложил основы этого подхода, предложив новое понятие психологии, которая имеет дело с человеческим умом, являющимся частью природы и работающим согласно ее законам. Естественные науки с их новым видением материального мира шли другим путем к той же цели. Кант, Ницше, Маркс, Дарвин, Кьеркегор, Бергсон, Джойс, Пикассо — вот имена, коими отмечен тот же подход к неискаженному и непосредственному соприкосновению с реальностью” (курсив мой. — А. П.) [192, 120–121].

Принципиальная проблемность человеческого бытия была предметом философских размышлений во все времена. Напомним, что, согласно определению Гете, *проблема* — это то, что лежит между двумя противоположными мнениями. Эрих Фромм, осмысливая феномен человека, предпринял во многом успешную попытку разрешить эту проблему: он стремился сочетать идеи Гегеля и Маркса (человек как существо разумное) и противостоящие им идеи Фрейда (человек как иррациональное и стихийное существо, управляемое подсознательным).

Фрейдизм оказал сильное влияние на искусство XX века. Представители одного из самых ярких течений художественного авангарда — *сюрреализма* — считают Фрейда своим духовным отцом. К их числу принадлежат, в частности, французский поэт Поль Элюар (1895–1952) и испанский художник Сальвадор Дали (1904–1989).

Сюрреализм (от франц. *surrealite* — буквально *сверхреальность*) возник первоначально как литературное течение. Впервые термин “сюрреализм” появился в 1917 г. в предисловии поэта Гийома Аполлинера к одному из своих произведений. Одним из теоретиков сюрреализма стал французский писатель и психиатр Андре Бретон (1896–1966). В “Манифесте сюрреализма” (1924) он писал: “Сюрреализм представляет собой чистый психологический автоматизм, с помощью которого — словами, рисунком или любым другим способом — делается попытка выразить действительное движение мысли. Это запись мышления, которое совершается вне всякого контроля со стороны разума и по ту сторону каких-либо эстетических или моральных соображений. Сюрреализм основан на вере в высшую реаль-

ность определенных, до этого игнорировавшихся форм ассоциаций, во всемогущество сна, в нецеленаправленную игру мышления. Его цель — окончательное уничтожение всех других психологических механизмов, чтобы на их место поставить решение важнейших проблем жизни... Рассудок спящего человека полностью удовлетворяется тем, чего он хочет достигнуть. Волнующие вопросы — возможно ли это? — он не ставит больше перед собой. Убивай, кради, люби сколько тебе нравится... Я верю в будущее соединение этих двух с первого взгляда столь противоречащих друг другу состояний — сна и действительности — в некую абсолютную реальность — сверхреальность. Сюрреализм опирается на веру во... всемогущество грезы” [140, 186–187]. Вслед за Фрейдом сюрреалисты видели в сне или бредовой галлюцинации лучший способ прорыва в глубины “бессознательного”.

Итак, **в центре внимания сюрреалистов — сновидения, под- сознательное, алогичное.** “Фрейд считал вольные словоизлияния большого (“свободные ассоциации”) способом познания человека и среды; сюрреализм же считал этот процесс целью: только в таком состоянии человек (и художник) проявляет себя, освобождается от давления общества, преодолевает отчуждение. “Для психоаналитиков, — раздраженно писал Бретон, — автоматическое письмо только средство исследования подсознательного. Они отказываются рассматривать продукт автоматического письма сам по себе”.

В одном из писем Бретону Фрейд благодарил за внимание к своим трудам, но признавал свою неспособность “ясно понять, чего же хочет сюрреализм”, а в другой раз назвал сюрреализм “фетишизированным извращением”, так как, “избрав подсознательное, отдав ему предпочтение, сюрреалистическая мысль ограничила себя одной частью явления”... Так, охотно восприняв учение Фрейда, сюрреализм довел до абсурда многие его положения, чем вызвал явную неприязнь со стороны “учителя”...

Среди эстетических признаков сюрреализма есть один, бесспорность которого утверждается литературоведами разных направлений единодушно. “Ошеломляющий образ”, соположение разноплановых элементов реальности, сопоставление несопоставимого — под таким девизом школа сюрреализма формировалась, и эта характеристика остается главной в трудах, посвященных сюрреализму сегодня... Например, Элюар пишет: “Время — бархатный медный шар”. Сюрреалистские тексты часто словно дают описание сюрреалистских картин: при натуралистически выписанных деталях даются сочетания самые

немыслимые: концертный рояль на задворках скотного двора, черви на лице мраморной статуи и т. п. Смешение всех природных свойств использовалось для доказательства тождества добра и зла, правых и виноватых. На полотне Дали “Предчувствие гражданской войны” (1936) агрессор и жертва совмещены в единой фигуре. Женственный торс переходит в мохнатые, хищные лапы; к голым, словно обглоданным костям пририсована нежная грудь, охваченная скрюченными пальцами, — такова уродливая конструкция, высвечивающаяся среди пустыни” [13, 46–52]. Другая его работа “Лебеди, отраженные в слонах” (1937) — с редким изяществом сопрягает воедино два образа (лебедь и слон), на первый взгляд, не имеющие между собой ничего общего.

В 1938 г. Дали¹, благодаря австрийскому писателю Стефану Цвейгу (1881–1942), знакомится с Фрейдом. Он наносит знаменитому доктору визит: “Дали долго задавал вопросы создателю психоанализа, теория которого, по сути, легла в основу его творчества, а затем показал ему картину “Превращение Нарцисса”.

На следующий день после этой встречи Фрейд напишет Цвейгу: “Выражаю Вам признательность за посредничество, благодаря которому попали ко мне вчерашние гости. До этого я пытался представить себе сюрреалистов, выбравших меня своим святым патроном, в нескольких вариантах (в 95 % — как чистый дух). Молодой испанец, со своими серыми горящими глазами фанатика и своей бесспорно мастерской техникой, заставил меня изменить свое мнение”.

Среди холстов Дали есть один, может быть, самый знаменитый, под названием “Постоянство памяти”. Изображены три часовых циферблата, размягчившиеся и деформированные, как ломтики нагретого сыра. Образ “мягких часов” — воплощение *времени*, которое деформируется, проходя сквозь воспоминания и сны.

Новые представления о природе времени — один из важнейших итогов физики XX века.

Теория относительности и квантовая механика

В конце XIX в. казалось, что величественное здание классической физики близко к завершению. Предполагали, что основные закономерности объективного мира уже открыты. Однако начало XX в. стало для физики временем великих потрясений. Создание *теории отно-*

¹ Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Часть 105. Сальвадор Дали. — К., 2006. — С. 21.

тельности и квантовой механики означало подлинную научную революцию, которая привела к радикальному пересмотру решительно всех основополагающих понятий физики, в частности, представлений о природе пространства и времени.

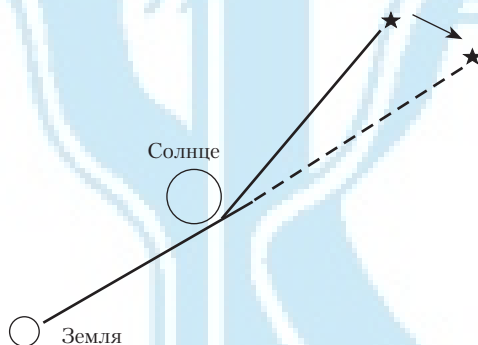
До конца XIX в. в естествознании безраздельно господствовали концепции пространства и времени, созданные Ньютоном. Принадлежащая великому физическому Альберту Эйнштейну *общая теория относительности* предполагает **иные** представления о пространстве и времени. В частности, в различных системах отсчета время течет по-разному. Можно сформулировать так называемый *парадокс близнецов*. Представим себе, что с Земли стартовал космический корабль, который летит со скоростью, равной 0,99 скорости света (по Эйнштейну, тела не могут двигаться со скоростью, превышающей скорость света). Корабль вернулся обратно через 50 лет, прошедших на Земле. Согласно теории относительности, по часам корабля этот полет продолжался бы всего лишь год. Если космонавт, отправившись в полет в возрасте 25 лет, оставил на Земле только что родившегося сына, то при встрече 50-летний сын будет приветствовать 26-летнего отца. В системе отсчета, связанной с кораблем, время течет иначе, чем в системе отсчета, связанной с Землей.

Итак, теория Эйнштейна утверждает, что течение времени и свойства пространства **зависят** от материальных тел, присутствующих и движущихся в этом пространстве¹.

Пространство и время не являются двумя отдельными и независимыми друг от друга сущностями. Это нечто единое — *пространство–время* (одно из центральных понятий общей теории относительности). Ньютон открыл закон всемирного тяготения и показал, что на основе этого закона можно построить теорию движения планет Солнечной системы. Однако о *природе* тяготения Ньютон не пишет ничего, ограничиваясь только констатацией того, что сила тяготения прямо пропорциональна произведению масс взаимодействующих тел и обратно пропорциональна квадрату расстояния между ними. Эйнштейн обращается к этой проблеме. По Эйнштейну, **гравитационное поле (поле тяжести), существующее вокруг тяжелых, массивных тел, изменяет свойства пространства, искривляет его**. Как понимать это удивительное утверждение? Что значат эти слова — *плоское* пространство, *искривленное* пространство? Легче

¹ Принцип относительности связан с принципом дополнительности Бора — см. далее.

всего пояснить это на примере. Как известно, *прямая* — понятие, принадлежащее области математики (геометрии), а не физики; однако прямые линии имеют физический прообраз — это траектории лучей света в пустом пространстве. Пустому пространству присуща евклидова геометрия — кратчайшим расстоянием между двумя точками в нем является прямая, по которой и движется свет. Однако луч света, проходящий вблизи тяготеющей массы, отклоняется в сторону этой массы (этот эффект, послуживший одним из экспериментальных подтверждений общей теории относительности, наблюдали астрономы, фиксируя изменение положения звезд вблизи солнечного диска во время солнечного затмения).



Отклонения лучей света Солнцем

Луч света от звезды, проходящий вблизи поверхности Солнца, отклоняется от своего прямолинейного пути под влиянием кривизны пространства–времени в окрестностях Солнца. Вследствие этого наблюдатель на Земле отмечает изменение положения звезды на небе¹.

Итак, в присутствии тяготеющей массы свойства пространства изменяются: лучи света в нем движутся иначе, чем в пустом пространстве. Это и имеют в виду, когда говорят об **искривлении пространства**.

Представим себе туго натянутое полотно. Это плоскость. Кратчайшее расстояние между двумя точками на полотне — прямая. Это аналог плоского пространства–времени. Бросим на полотно камень.

¹ Кауфман У. Космические рубежи теории относительности. — М., 1981. — С. 93.

Вблизи него полотно продавится, его форма исказится. Кратчайшее расстояние между двумя точками на полотне уже не будет прямой. Вот это искривленное полотно и есть грубая модель пространства–времени в присутствии тяготеющих масс¹.

Оказалось, что взаимосвязь пространства, времени и тяготеющих масс, описываемая общей теорией относительности, имеет непосредственное отношение к *неевклидовым геометриям* (о них см. в гл. 12). Итак, ***теория относительности устанавливает связь между свойствами пространства и времени — и присутствующими в пространстве материальными телами и гравитационными полями*** (ньютоновская механика исходила из того, что такой связи не существует). Когда корреспондент американской газеты “Нью-Йорк Таймс” спросил Эйнштейна в апреле 1921 г., в чем суть его теории относительности, тот ответил: “Суть такова: раньше считали, что если каким-нибудь чудом все материальные вещи исчезли бы вдруг, то пространство и время остались бы. Согласно же теории относительности вместе с вещами исчезли бы и пространство, и время” [106, 139, 150].

В первой трети XX в. усилиями нескольких великих физиков была создана *квантовая механика* — теория, устанавливающая способ описания и законы движения микрочастиц (элементарных частиц, атомов, молекул, атомных ядер). Квантовая механика, описывающая, в частности, мир атома и *субатомных* (внутриатомных) частиц, очень отличается от классической (ньютоновской) механики, устанавливающей законы движения *тяжелых* (масса много больше массы атома) *медленных* (скорость много меньше скорости света) тел. Квантовая механика — более общая теория, чем классическая механика; последняя может рассматриваться как частный случай первой (подобно тому, как классическая логика может рассматриваться как частный случай неклассической, а евклидова геометрия — как частный случай неевклидовой). Формулы квантовой механики превращаются в формулы классической механики, когда скорость движения тел намного меньше скорости света, а их масса намного больше массы атома.

Еще древнегреческие мыслители Левкипп и Демокрит сформулировали *атомистическую гипотезу*, в соответствии с которой все тела состоят из мельчайших неделимых частиц — атомов. В первой трети XX в. казалось, что “первокирпичики” материи найдены — это протоны, нейтроны и электроны, из которых состоят атомы. Протоны и

¹ Смилга В. В погоне за красотой. — М., 1965. — С. 204.

нейтроны — частицы тяжелые (их массы почти равны между собой и почти в две тысячи раз больше массы электрона), из них состоят ядра атомов, электроны — легкие. Протон заряжен положительно и его заряд по абсолютной величине равен заряду электрона; нейтрон не имеет электрического заряда. В целом неионизированный атом электрически нейтрален; число электронов в нем равно числу протонов. Например, простейший атом, атом водорода — это протон, вокруг которого вращается электрон. Два протона образуют ядро атома гелия, вокруг него вращаются два электрона; количество протонов в ядре равно порядковому номеру элемента в таблице Менделеева.

Читатель может подумать, что строение атома подобно строению Солнечной системы: тяжелое ядро подобно Солнцу, а электроны — планетам. Действительно, одна из первых моделей строения атома, предложенная великим английским физиком Эрнестом Резерфордом в начале XX в., исходит из этой аналогии. Однако аналогия эта не очень глубока и может ввести в заблуждение.

Оказалось, что мир атома — *микромир* — очень не похож на тот *макромир* — мир *тяжелых медленных* тел, описываемых механикой Ньютона, к которому мы привыкли. Только что было сказано: “атом водорода — это протон, вокруг которого вращается электрон”. Это сказано неточно. Дело в том, что электроны, протоны, нейтроны и другие микрочастицы имеют совершенно особые свойства. Об электроне не следовало бы говорить, что он *вращается вокруг ядра, как планета вокруг Солнца*; электрон — микрочастица, а планета — макроскопическое тело. Движение планет вокруг Солнца подчинено законам механики Ньютона; поведение электронов в атоме подчинено законам *квантовой* механики, которые очень отличаются от законов механики *классической*.

Когда в классической механике рассматривают движение тела в пространстве, то указывают его координаты и скорость (или импульс — скорость, умноженную на массу) в каждый момент времени. В квантовой механике принципы описания иные: можно указать только *вероятность* нахождения частицы в определенной области пространства. ***К микрочастицам, обладающим особенными свойствами, понятия классической механики (в частности, понятия координаты и импульса) можно применять лишь в ограниченной степени***, поэтому в квантовой механике существуют принципиальные неточности в определении пространственного положения (координаты) и величины импульса частицы. Неточность в определении

координаты частицы, умноженная на неточность в определении проекции импульса, больше или равна некоторой постоянной величине. Таким образом, чем точнее определены координаты частицы, тем менее точно определены значения проекций ее импульса. Точно определенным координатам частицы соответствует полная неопределенность в значениях проекций ее импульса.

Никогда нельзя одновременно знать, где находится частица и как быстро и в каком направлении она движется. Если ставится эксперимент, который точно показывает, где частица находится в данный момент, то скорость ее определить невозможно, и наоборот, при точном определении скорости нельзя определить место расположения частицы. Этот так называемый *принцип неопределенности* был сформулирован одним из создателей квантовой механики, великим немецким физиком Вернером Гейзенбергом в 1927 году.⁴⁾

С точки зрения классической механики принцип неопределенности представляется абсурдом. Мы, люди, живя в макромире, в принципе не можем построить наглядную модель, которая была бы адекватна микромиру. ***Принцип неопределенности есть выражение невозможности наблюдать микромир, не нарушая его*** [106, 107].

Вот как В. Гейзенберг характеризует микромир (т. е. мир атомов и субатомных (слагающих атомы) частиц): “В экспериментах с атомными процессами мы имеем дело с вещами и фактами, которые столь же реальны, сколь реальны любые явления повседневной жизни. ***Но атомы или элементарные частицы реальны не в такой степени. Они образуют скорее мир тенденций или возможностей, чем мир вещей и фактов***”²⁾ (курсив мой. — А. П.) [57, 117]. Великий физик пишет о действительно сложных и очень непривычных вещах — о концепциях и представлениях, которые так и не стали достоянием сколько-нибудь широкого круга образованных людей, а остаются областью компетенции специалистов — физиков-теоретиков (несмотря на то, что квантовой механике скоро исполнится сто лет). Воспринять эти концепции в одночасье почти невозможно. О подобных вещах французы говорят: “Понять — значит, привыкнуть”.

Почему это так? Потому что принципы и основания квантовой механики в корне отличны от принципов и оснований механики классической и вообще классической науки, господствовавшей в продолжение трех веков европейской истории — с XVII по XIX век. Трудность их восприятия обусловлена их ошеломительной новизной и необычностью.

Как ни парадоксально это прозвучит, но квантовая механика в некоторых аспектах ближе к поэзии и диалектической философии, нежели к классической науке (об этом написана блестящая книга Ф. Капры “Дао физики” (Капра Ф. Дао физики. — СПб., 1994); в книге речь идет, в частности, о связи квантовой механики с идеями древневосточной философии).

Фундамент классической науки — классическая (Аристотелева, двузначная) логика и ее центральный закон — закон исключенного третьего. Объект или существует, или не существует, он находится в некоторый момент в определенной точке или не находится там — третьего не дано. Однако микрочастицы, которыми занимается квантовая механика, не существуют безусловно в определенных местах, а скорее обладают, по выражению Гейзенберга, “тенденцией к существованию”.

На уровне атомов события не случаются с безусловностью в определенное время, а скорее имеют “тенденцию происходить”.

Задача физической теории состоит в том, чтобы предсказывать результаты эксперимента. С этой задачей квантовая механика справляется очень хорошо. Однако используемый ею математический аппарат труден и необычен. Правда, при всей своей трудности и необычности он прекрасно работает. **Величие квантовой механики состоит в том, что человек может математически описать то, что не может себе представить**¹.

А вот если мы хотим рассказывать о квантовой механике **словами, без математики**, вот в этом случае мы попадаем в трудное положение, потому что нам приходится произносить слова, гораздо более уместные в поэзии или волшебной сказке, нежели в строгой науке. Наилучшим описанием электрона будет, наверное, знаменитое стихотворение Кэрролла “*Jabberwocky*” из сказки “Алиса в Зазеркалье” [117]. В русском переводе оно называется “Бармаглот”.

Вот первые четыре строки в переводе Д. Орловской:

БАРМАГЛОТ

Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве,
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове.

¹ Замечательный физик-теоретик Л. Ландау пишет: “Человек способен понять вещи, которые он уже не в силах вообразить”.

Это стихотворение было любимым произведением английского астронома Артура Стэнли Эддингтона¹. “В книге “Природа физического мира” Эддингтон замечает, что описание элементарной частицы (например, электрона в атоме), которое дает физик, есть на деле чем-то подобным “*Jabberwocky*”: **слова связываются с чем-то неизвестным, действующим неизвестным нам образом**. Эддингтон пишет: “Наблюдая восемь электронов в одном атоме и семь электронов в другом, мы начинаем постигать разницу между кислородом и азотом. Восемь “хливых шорьков” “пыряются” в кислородной “наве” и семь — в азотной...” [117, 166–167].

“Мы хотим как-то рассказать о строении атома... Но мы не можем описать атом при помощи обычного языка... Непонятно, какие слова нужно употреблять вместо соответствующих математических символов. Ясно только одно: понятия обычного языка не подходят для описания строения атома”, — пишет В. Гейзенберг [95, 40].

Свойства электрона (так же, как и свойства любой микрочастицы) необычны и совершенно не похожи на свойства макроскопических (больших) тел. Так, иногда он ведет себя как волна, а иногда как частица (см. далее). Для макроскопических тел это немисливо: если мы бросим камень в пруд и будем наблюдать волны на поверхности воды, то никому не придет в голову, что камень (частица!) и волна есть одно и то же.

В. Налимов пишет: “Требование нарушить общепринятую логику при построении картины мира со всей очевидностью впервые появилось в квантовой механике — и в этом ее особое философское значение” [144, 102–103].

Одно из основных представлений квантовой теории заключается в признании того, что **вероятность** является фундаментальным свойством атомарно проявляющейся реальности и управляет всеми процессами, включая само существование материи.

Итак, субатомные частицы не существуют безусловно в определенных местах, а скорее обладают, по выражению Гейзенберга, “тенденцией к существованию”. На уровне атомов события не случаются с безусловностью в определенное время, а скорее, имеют “тенденцию

¹ А. Эддингтон руководил экспедицией, наблюдавшей полное солнечное затмение 29 мая 1919 года. В ходе наблюдений было получено одно из экспериментальных подтверждений общей теории относительности Эйнштейна — гравитационное отклонение лучей света.

происходить”, и эти **тенденции** характеризуются соответствующими **вероятностями**. “**Предсказания квантовой механики не дают однозначного ответа, а лишь вероятность того или иного результата**” [139, 49].

**Принцип
дополнительности Бора
и концепция глубоких
истин**

Один из основополагающих принципов квантовой механики — *принцип дополнительности* был сформулирован великим физиком XX в. Нильсом Бором в 1927 году. Бор пришел к этому результату вследствие интенсивного общения с Гейзенбергом и размышлений о природе света. Принцип неопределенности Гейзенберга является частным случаем боровского принципа дополнительности.

В течение двух столетий физики спорили о природе света. Одни (например, Гюйгенс) утверждали, что свет имеет волновую природу, другие (например, Ньютон) полагали, что свет — это поток частиц. Действительно, иногда (при испускании и поглощении) свет ведет себя как поток частиц, а иногда (интерференция, дифракция, поляризация) — как волна. **С точки зрения классической физики имеет место противоречие — волна не может быть частицей, а частица — волной.** Волна и частица суть противоположности.

В классической физике противопоставляются *вещество* (имеющее прерывное, дискретное строение — состоящее из атомов) и непрерывное *поле*, благодаря которому осуществляется взаимодействие тел. В современной, *неклассической*, физике, в частности, в квантовой механике (теории движения микрочастиц), это разделение потеряло абсолютный смысл: микрочастицы проявляют **волновые** свойства, а каждому (непрерывному!) **полю** соответствуют **кванты** этого поля (например, кванты электромагнитного поля — фотоны, “**частицы**” света). Кванты поля во многом подобны частицам. В 1905 г. А. Эйнштейн ввел представление о дискретной, квантовой структуре светового излучения, рассматривая его как поток квантов света, или фотонов (фотонная теория света).

Итак, свет — это поток *микрочастиц* (фотонов), которые проявляют **волновые** свойства. Такая же **двойственность свойств** присуща всем микрочастицам, в частности электронам (*корпускулярно-волновой дуализм*). В 1923 г. французский физик Луи де Бройль (1892–1987) распространил идею А. Эйнштейна о двойственной природе

света на вещество, предположив, что поток материальных частиц должен обладать и волновыми свойствами, однозначно связанными с массой и энергией. Иными словами, движение частицы де Бройль сопоставил с распространением волны. Это сопоставление получило в 1927 г. блестящее подтверждение в экспериментах по дифракции электронов в кристаллах.

То, что в рамках классической физики разделено и противопоставлено, — волна и частица (корпускула), то в пределах квантовой механики выглядит как различные проявления единой сущности.

Концепция *корпускулярно-волнового дуализма* — это констатация того экспериментального факта, что микрочастицы иногда ведут себя как частицы, а иногда — как волны. “Понятия частицы и волны дополняют друг друга и в то же время противоречат друг другу, они являются дополняющими картинами происходящего”, — пишет современный автор. Противоречия корпускулярно-волновых свойств микрообъектов являются результатом неконтролируемого взаимодействия микрообъектов и макроприборов. Имеется два класса приборов: в одних квантовые объекты ведут себя как волны, в других — подобно частицам. В экспериментах мы наблюдаем не реальность как таковую, а лишь результат взаимодействия прибора с микрообъектом. Физик М. Борн образно заметил, что волны и частицы — это “проекции” физической реальности на экспериментальную ситуацию [106, 108].

“...странное поведение света все-таки поддается полному описанию с помощью двух классических образов, да только абсолютно несовместимых! Сочетается классически несочетаемое, и это-то приносит успех! Сохраняется макрословарь, но микромир требует своей грамматики, и эта грамматика заключается в том, что несочетаемым образам и понятиям разрешено ДОПОЛНЯТЬ друг друга. Так устроено наше знание. Уже не классическое, но уже и не беспомощное перед своеобразием глубин материи. Доведенная до крайности, беда противоречивости превращается в БЛАГО ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ!” [75, 57–58].

Принцип дополнительности тесно связан с другим выдающимся достижением физики XX в. — с теорией относительности А. Эйнштейна. Вот что пишет сам Н. Бор: “Общее понятие относительности выражает существенную зависимость всякого явления от системы отсчета, которой пользуются для его локализации в пространстве и времени” [30, 20] (вспомните пример с прямой и парабо-

лой из работы Галилея и сопоставление его с Шекспиром — см. гл. 5). Современный исследователь пишет: “...наблюдатели, движущиеся относительно друг друга в разных системах отсчета, будут описывать поведение одних и тех же объектов существенно различным образом и получать несовместимые истины. В контексте сказанного дополнительность можно рассматривать как рациональное обобщение эйнштейновского понимания относительности... в зависимости от того, какой прибор мы выбираем (в случае электрона — камеру Вильсона или экран со щелью), — мы получаем корпускулярную или волновую картину явления... Дополнительность... позволяет увидеть, как могут быть рационально решены парадоксы, возникающие в процессе постижения мира человеком. *Парадокс устраняется благодаря признанию того факта, что две исключают друг друга истины никогда не встречаются в одном логическом пространстве рассуждения...* они выступают как разные “границы”, “аспекты” определенного процесса или предмета” [118, 123].

С принципом дополнительности связана боровская концепция истины. В одной из работ, относящейся к 1949 г., Бор пишет о том, что истины бывают двух видов: тривиальные (плоские) и глубокие. “К одному роду истин относятся такие простые и ясные утверждения, что противоположные им, очевидно, неверны¹.”

Другой род, так называемые “глубокие истины”, представляют, наоборот, такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину” (“Дискуссии с Эйнштейном о проблемах теории познания в атомной физике (1949)” [30]). Это означает, что содержательность утверждения проверяется тем, может ли оно быть опровергнуто.

Один из создателей квантовой механики, великий физик XX в. Поль Дирак в статье “Многогранность личности Нильса Бора”² говорит об этом более подробно: “При изучении абстрактных философских проблем Бор обращал особое внимание на возможность двойственного толкования, заключенную в самих значениях слов. Эта двойственность может определять истинность или ложность высказывания. Бор считал, что высшая мудрость должна быть обязательно выражена такими словами, смысл которых нельзя определить однозначно. Следовательно, истинность высшей мудрости является

¹ Например: А. Пушкин родился в 1799 г. — А. П.

² *Нильс Бор. Жизнь и творчество. Сборник статей.* — М., 1967. — С. 24–25.

не абсолютной, а только относительной в соответствии с одним из значений двузначных слов: поэтому противоположное высказывание также правомерно и мудро. Бор пояснял это на следующем примере: “Бог есть” — выражение высшей мудрости и правды, и, наоборот, “Бога нет” — тоже выражение высшей мудрости и правды”.

Трагедию Пушкина “Моцарт и Сальери” можно рассматривать как диалог¹ между двумя собеседниками, каждый из которых отстаивает свою *глубокую истину*: Бога нет (Сальери) — Бог есть (Моцарт). Таким образом, становится понятна мысль выдающегося культуролога и филолога Ю. Лотмана: “Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с принципом дополнительности Нильса Бора. То, что один и тот же символ (например, карточной игры) может, наполняясь противоположными значениями, представить несовместимое как аспекты единого, делает произведения Пушкина не только фактами истории искусства, но и этапами развития человеческой мысли” [130, 814].

Примерами *глубоких истин* могут служить такие высказывания:

- Человек добр. (Человек зол.)
- Мир прекрасен. (Мир ужасен.)

Великий русский поэт XX в. Александр Блок называет один из циклов стихотворений “Страшный мир”, но в других стихотворениях пишет: “...мир — прекрасен, как всегда”; “сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен”. Еще один великий поэт XX в., современник Блока, Райнер Мария Рильке² (1875–1926) тоже пишет о совпадении прекрасного и страшного:

...сама красота —
только вестница страха, уже нестерпимого сердцу.
Ею любуемся мы, ибо надменная нас
пощадилась...

Перевод Г. Ратгауза

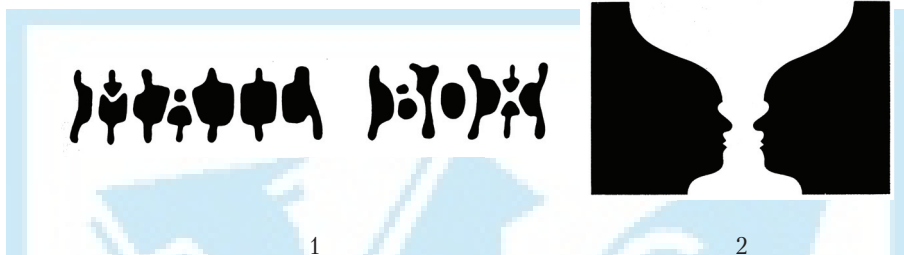
Если русскую поговорку “Делу время — потехе час” написать следующим образом:

Делу **время** — **потехе** час,
то она тоже станет воплощением боровского принципа.

¹ Выдающийся культуролог XX в. М. Бахтин считает диалогичность сущностной чертой культуры вообще.

² Рильке Р.-М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. — М., 1977. — С. 286.

Принцип дополнительности можно проиллюстрировать наглядно¹.



Перед нами *единственное* изображение. Однако оно может быть воспринято *двояко*: в зависимости от того, на чем сосредоточено наше восприятие, мы видим или черные пятна сложной формы на белом фоне, или белые буквы на черном фоне, которые слагаются в слова MAIL BOX. Второй рисунок изображает или вазу, или два профиля. Одно восприятие исключает другое: в каждый данный момент можно видеть или буквы, или пятна. Подобно этому микрочастица проявляет себя или как волна, или как частица (корпускула).

Интересно, что подобного рода эффект использован одним из крупнейших живописцев XX в. Сальвадором Дали в картине “Портрет Вольтера”.

Принцип дополнительности представляет собой следующий (после классической немецкой философии, т. е. антиномий Канта и гегелевского учения о противоречии) этап развития учения о противоположностях: *Contraria sunt complementa* — противоположности суть дополнительности².

Ю. Лотман, сопоставивший творчество Пушкина и концепцию глубоких истин Бора (см. часть 2, комментарий к “Моцарту и Сальери”), пишет о том, что **принцип дополнительности имеет громадное общефилософское значение, далеко выходящее за пределы физики и вообще естествознания**. Он находит применение в философии, психологии, филологии, культурологии антропологии — в

¹ Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. — Самара, 2001.

² Философ М. Омеляновский, комментируя работу Н. Бора “Квантовая физика и философия”, замечает: “Если взять логическую сторону дела (отвлекаясь от того, что Кант — философ, а Бор — физик), то концепция дополнительности несомненно совершеннее, чем учение об антиномиях”.

самых разных областях культуры. Ю. Лотман отмечает: "...механизм культуры может быть описан в следующем виде: недостаточность информации, находящейся в распоряжении мыслящей индивидуальности, делает необходимым для нее обращение к другой такой же единице. Если бы мы могли представить себе существо, действующее в условиях *полной* информации, то естественно было бы предположить, что оно не нуждается в себе подобном для принятия решений. Нормальной для человека ситуацией является деятельность в условиях недостаточной информации. Сколь ни распространяли бы мы круг наших сведений, потребность в информации будет развиваться, обгоняя темп нашего научного прогресса. Следовательно, по мере роста знания незнание будет не уменьшаться, а возрастать, а деятельность, делаясь более эффективной, — не облегчаться, а затрудняться. **В этих условиях недостаток информации компенсируется ее стереоскопичностью — возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, — перевод ее на совершенно другой язык.** Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он *другой*" [170, 351].

Итак, применяя *принцип дополнительности* Бора к семиотическим (знаковым) системам, Лотман пишет о том, что ***неполнота нашего знания о мире должна компенсироваться стереоскопичностью тех точек зрения, при помощи которых мы смотрим на мир.***

Вот как интерпретирует культурологическую значимость этого принципа для XX в. русский лингвист и семиотик В. Налимов: "Классическая логика оказывается недостаточной для описания внешнего мира. Пытаясь осмыслить это философски, Бор сформулировал свой знаменитый *принцип дополнительности*, согласно которому ***для воспроизведения в знаковой системе целостного явления необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий.*** Это требование эквивалентно расширению логической структуры языка физики. Бор использует, казалось бы, очень простое средство: признается допустимым взаимоисключающее употребление двух языков, каждый из которых базируется на обычной логике. Они описывают исключают друг друга физические явления, например, непрерывность и атомизм световых явлений и т. п. ...Бор сам хорошо понимал методологическое значение сформулированного им принципа: ***"...целостность живых организмов и характеристика людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты це-***

лостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания...”³⁾ Принцип — это, собственно, признание того, что четко логически построенные теории действуют как *метафоры* (о метафоре см. гл. 3. — А. П.): они задают модели, которые ведут себя и как внешний мир и не так. Одной логической конструкции оказывается недостаточно для описания всей сложности микромира. Требование нарушить общепринятую логику при построении картины мира со всей очевидностью впервые появилось в квантовой механике — и в этом ее особое философское значение.

Интересно здесь привести высказывание Гейзенберга — одного из основоположников квантовой механики: “Абсолютное выполнение требования строгой логической ясности, вероятно, не имеет места ни в одной науке” [144, 102–103]

Таким образом, **можно говорить о дополнительнойности науки и искусства, справедливости и милосердия, логики и интуиции, шутки и серьезности, мысли и чувства¹, сознательного и бессознательного.**

Что имеет в виду В. Налимов, когда пишет о *недостаточности классической логики, о необходимости нарушить общепринятую логику?* В частности, ситуацию с атомом, находящимся в разделенном ящике (см. прим. 2). Действительно, классическая логика предусматривает в этом случае только *две* возможности, а квантовая механика говорит о *большем числе* возможностей, о состояниях, *дополнительных* к тем, которые предусматривает классическая физика. Классическая логика в соответствии с законом исключенного третьего разделяет и противопоставляет противоположности (например, волну и частицу), парадоксальная квантовая механика говорит о том, что волна и есть частица. Таким образом, **квантовая механика оказывается причастной к возникновению неклассических логик.** Вот

¹ Бор много размышлял над применением понятия дополнительнойности в психологии. Он говорил: “Мы все знаем старое высказывание, гласящее, что, пытаясь анализировать наши переживания, мы перестаем их испытывать. В этом смысле мы обнаруживаем, что между психологическими опытами, для описания которых адекватно употреблять такие слова, как “мысли” и “чувства”, существует соотношение дополнительнойности, подобное тому, какое существует между данными о поведении атомов” [139, 49]. Интересно, что и сам термин “дополнительность” (комплементарность) он выбрал под влиянием психологической литературы. На него произвел глубокое впечатление текст Уильяма Джеймса, где тот описывал комплементарные модусы сознания у больных психозами [96, 113–114]. О психозическом характере высокой культуры XX в. — см. далее.

что пишет об этой ситуации В. Гейзенберг: “Мы хотим каким-то образом говорить о строении атома... но на обычном языке мы не можем этого сделать.

Анализ может быть продолжен теперь в двух совершенно противоположных направлениях. Можно спросить, какой способ выражения относительно атомов фактически укоренился среди физиков за 30 лет со времени формулирования квантовой механики (книга Гейзенберга была издана в 1959 г. — *А. П.*), или можно описать попытки формулировать точный научный язык, соответствующий математической схеме квантовой теории.

В качестве ответа на первый вопрос можно подчеркнуть, что понятие дополнительности, введенное Бором при истолковании квантовой теории, сделало для физиков более желательным использовать двузначный язык вместо однозначного и, следовательно, применять классические понятия несколько неточным образом, соответствующим соотношению неопределенностей, попеременно употребляя различные классические понятия. (Например, при поглощении света фотоны ведут себя как частицы; их волновые свойства при этом не проявляются. При распространении света фотоны ведут себя как волны; их корпускулярные свойства при этом не проявляются. Корпускулярно-волновой дуализм имеет место, но в каждом конкретном случае проявляются или только корпускулярные, или только волновые свойства. — *А. П.*)

Если бы эти понятия использовались одновременно, то это привело бы к противоречиям. Поэтому, говоря о траекториях электронов, о волнах материи и плотности заряда, об энергии и импульсе и т. д., всегда следует сознавать тот факт, что эти понятия обладают только очень ограниченной областью применимости. Как только это неопределенное и бессистемное применение языка приводит к трудностям, физик должен вернуться к математической схеме и использовать ее однозначную связь с экспериментальными фактами.

Это применение языка во многих отношениях довольно удовлетворительно, напоминая подобное же употребление языка в повседневной жизни или в поэтическом творчестве. Мы констатируем, что ситуация дополнительности никоим образом не ограничена миром атома. Может быть, мы сталкиваемся с ней, когда размышляем о решении и о мотивах нашего решения или когда выбираем, наслаждаться ли музыкой или анализировать ее структуру...

Неточность этого употребляемого физиками языка, заключенная в самой его сущности, привела к попыткам развить отличный от него точный язык, допускающий разумно определенные логические схемы в точном соответствии с математической схемой квантовой теории. Из этих попыток... следует, что математическая схема квантовой теории может быть истолкована как расширение или модификация классической логики. Должна быть явно изменена, в частности, основная аксиома классической логики (т. е. закон исключенного третьего. — А. П.)... **Классическая логика оказалась бы тогда содержащейся в квантовой логике как своего рода предельный случай**, однако последняя представляла бы собой все-таки более общую логическую схему” (курсив мой. — А. П.) [57, 112–114].

Неклассические логики

Действительно, в XX в. начинает бурно развиваться так называемая *неклассическая логика*. Напомним, что классическая (Аристотелева) логика основывается на принципе, согласно которому каждое высказывание является либо истинным, либо ложным. Это так называемый *принцип двузначности*. Саму логику, допускающую только *истину* и *ложь* и не предполагающую ничего промежуточного между ними, обычно именуют *двузначной*. Ей противопоставляют *многозначные системы* (трехзначная логика Лукасевича (1920), многозначная логика Поста (1921)) [86]. В последних наряду с истинными и ложными утверждениями допускаются также разного рода “неопределенные” утверждения, учет которых сразу же не только усложняет, но и меняет всю картину. В частности, в этих логиках не выполняется закон исключенного третьего.

В гл. 2 было показано, что в рамках классической логики невозможно мыслить движение — закон исключенного третьего обездвиживает умопостигаемый мир¹. Мир классической логики (и нераз-

1 Приведем еще один простой пример этого. Пусть сегодня, например, 8 августа. Завтра будет 9 августа. Граница между восьмым числом и девятым — полночь. Пока полночь не наступила, закон исключенного третьего справедлив: и в три часа дня, и в пять, и в одиннадцать вечера мы можем с уверенностью сказать: сейчас восьмое, а не девятое. После полуночи так же уверенно можем утверждать: сейчас девятое, а не восьмое. Но время течет непрерывно, и с неизбежностью наступит момент, отделяющий восьмое от девятого. В этот момент закон исключенного третьего перестанет выполняться, потому что будет еще восьмое и одновременно — уже девятое.

рывно связанный с ним мир классической науки) — это неподвижный мир без времени.

Античности, Средневековью и Возрождению присуще представление о неподвижном, статичном, раз и навсегда созданном мире. Научная революция XVII в. (см. гл. 5) начинает создавать совсем иную картину мира: если раньше мироздание мыслили как однажды созданное и неизменное, то теперь начинают осмысливать *движение*, изменение, развитие. Постигание движения и развития не могло не вступить в противоречие с формальной логикой. С неизбежностью наступил момент, когда логика, созданная Аристотелем и казавшаяся Канту совершенной, законченной и неспособной к дальнейшему развитию, перестала удовлетворять нуждам научного исследования. Законы *классической* логики — это фундамент *классической* науки XVII — XIX веков. С возникновением *неклассической* науки создается и *неклассическая* логика (вернее, логики¹).

Перемены в логике наступают уже во второй половине XIX века. В истории логики можно выделить два этапа: первый — от древнегреческой логики до возникновения во второй половине XIX в. современной математической логики. Второй — от второй половины XIX в. до нашего времени. Итак, во второй половине XIX в. в логике происходит научная революция, предпосылки которой возникли еще в XVII в., когда была отчетливо сформулирована идея *доказательства как вычисления*. Длительное время лучшие умы человечества надеялись на создание всеобъемлющей системы знаний, такой, что все оно будет сведено к конечному и относительно небольшому множеству исходных истин. Эта идея связана, в частности, с именем великого немецкого математика и философа Готфрида Вильгельма Лейбница, одного из создателей математического анализа. Лейбниц мечтал о временах, когда *умозаключение будет сведено к вычис-*

Можно рассмотреть более сложный процесс, например, взросление человека. Младенец родился; ему исполнился месяц. Прошло двадцать лет. Мы спрашиваем: этот двадцатилетний юноша — тот самый младенец? Да, говорят нам, тот самый. Но он совсем не похож на месячного младенца! Он одновременно тот же и не тот, другой. Человек развивается, взрослеет, стареет — человек есть процесс (сравните с тем, что пишет Капра: микрочастицы представляют собой скорее процессы, чем объекты). В каждый следующий момент своей жизни он и тот же, и новый, иной.

¹ Здесь, возможно, уместна аналогия с неевклидовыми геометриями. Геометрия Евклида была единственной, неевклидовых — две: геометрия Римана (эллиптическая) и геометрия Лобачевского — Бользя (гиперболическая). Неклассических логик, правда, больше двух.

*лению*¹: “Я поневоле натолкнулся на ту замечательную идею, что можно придумать некий алфавит человеческих мыслей и с помощью комбинации букв этого алфавита и анализа слов, из них составленных, все может быть и открыто и разрешено”. Итак, согласно Лейбницу, логическое доказательство может быть представлено как “игра со знаками”. Эта “игра” должна осуществляться по простым правилам, напоминающим правила вычисления в математике и принимающим во внимание только внешний вид знаков.

Вычисление суммы или разности чисел осуществляется на основе простых правил. Результат вычисления однозначно определяется этими не допускающими разночтения правилами, и его нельзя оспорить. *Лейбниц попытался преобразовать умозаключение в вычисление по строгим правилам.* Он верил, что это в конце концов удастся и наступит золотой век, когда с помощью новой логики самые сложные и отвлеченные проблемы будут “вычисляться” так же легко и бесспорно, как в математике вычисляется сумма чисел. Тогда споры, обычные между философами по поводу того, что твердо доказано, а что нет, станут невозможными, как невозможны они между вычислителями. Примерно через два столетия аналогия между математическими и логическими операциями произвела переворот в формальной логике и привела к современному этапу в развитии этой науки — математической логике.

Энергичное развитие логики в рамках второго этапа ее развития связано с использованием в ней математических методов. В трудах Джорджа Буля (1815–1864), Августа де Моргана (1806–1871), Чарльза Сандерса Пирса (1839–1914) постепенно реализовалась идея применения в области логики математических методов. Заключительный шаг в этом направлении математизации логики сделал Готлоб Фреге (1848–1925), которого считают создателем первого формализованного языка, предложенного им в работе “Исчисление понятий, арифметически построенный формализованный язык чистого мышления” (1879). С трудов Фреге начинается использование формальной логики для исследования оснований математики. Фреге был уверен, что “арифметика является частью логики”. Пытаясь свести математику к логике, он реконструировал логику. Логическая теория Фреге — прообраз всех современных теорий правильного рассуждения. Идея све-

¹ Лейбниц Г. В. Сочинения: В 4 т. — М., 1983. — Т. 3. — С. 414.

дения математики к логике была развита далее в трудах выдающегося английского логика и философа Бертрана Рассела.

Согласно Фреге, Расселу и их последователям, математика и логика — это два этапа в развитии одной науки. Математика может быть полностью сведена к логике; такой подход к обоснованию математики получил название *логицизма*. Сторонники логицизма достигли определенных успехов в исследовании основ математики. Было доказано, например, что математический словарь сводится к неожиданно короткому перечню основных понятий, которые принадлежат словарю чистой логики.

Вышеизложенная идея Лейбница — это идея *формализации доказательств*, сведения его к преобразованию одних последовательностей знаков в другие их последовательности. Строя доказательство (пример доказательства см. в гл. 2), мы опираемся на интуитивную логику и постоянно обращаемся к содержательному значению используемых понятий, их смыслу. Но смысл — трудноуловимая вещь. Нередко он расплывчат и неотчетлив, может истолковываться по-разному и меняться в ходе доказательства. Не удивительно, что даже в математике, оперирующей наиболее точными понятиями, возникают споры по поводу того, доказано какое-то положение или нет.

Чтобы сделать доказательство предельно строгим, нужно свести оперирование смыслами, недоступными наблюдению, к действиям над вещественными, хорошо обозримыми объектами. Для этого требуется выявить все используемые нами принципы интуитивной логики и представить их в виде простых правил преобразования последовательности знаков, записанных на бумаге. Рассуждение превратится при этом в предметные действия над цепочками знаков [86, 232–233].

Величайший математик начала XX в. Давид Гильберт (1862–1943) предпринял грандиозную попытку *формализации математики*: он хотел превратить ее в стройную *формальную теорию*, основанную на аксиомах, из которых по определенным правилам выводились бы теоремы (*формулы теории*) (*программа Гильберта*)¹.

Математики надеялись, что такой аксиоматический метод построения теории всемогущ. При этом огромное значение имеет

¹ Д. Гильберт предполагал начать с формализации арифметики, которая открывала бы пути к формализации более сложных разделов математики и, в конечном счете, человеческого знания вообще.

непротиворечивость системы аксиом (не должно быть такого положения, чтобы можно было доказать и утверждение, и его отрицание; аксиомы не должны противоречить друг другу — к чему приводит наличие противоречия, показано в гл. 3). Примером такой теории может служить геометрия Евклида. Она основана на аксиомах к настоящему времени доказана непротиворечивость системы аксиом евклидовой геометрии. Также ставится вопрос о *полноте* системы аксиом: каждое утверждение, которое можно сформулировать на языке некоторой теории, должно быть верным или неверным, должно существовать возможность доказательства или его самого, или его отрицания (любая *формула* теории должна быть верной или неверной)¹ [25].

***Теорема Гёделя
о неполноте***

В связи с успехами математической логики в конце XIX и начале XX в. казалось, что идея Лейбница приобретает практические очертания. Однако *программа Гильберта* оказалась неосуществимой. В 1931 г. молодой австрийский математик Курт Гёдель опубликовал доказательство своей знаменитой *теоремы о неполноте*, которую можно считать исторической вехой в основаниях математики и в математической логике. Гёдель показал, что требования непротиворечивости и полноты не могут быть выполнены одновременно: ***всякая достаточно богатая непротиворечивая формальная система непременно неполна*** — в ней непременно найдутся так называемые ***неразрешимые***, т. е. выразимые на ее языке, но не доказуемые и не опровержимые ее средствами ***формулы***. Итак, если система аксиом, на которой базируется теория, непротиворечива, то теория неполна. Если же система аксиом противоречива, то теория является бессодержательной и не имеет никакой ценности, — любое утверждение в пределах этой теории может быть доказано (из противоречия следует все что угодно) (см. гл. 3).

Теорема Гёделя о неполноте, — один из самых ярких результатов *метаматематики* (теории доказательства). Ее значение выходит за пределы математики и логики. Подобно принципу дополнительности Бора, она находит применение в самых разных областях культу-

¹ Аксиоматическая система называется (дедуктивно) полной по отношению к данному свойству (или данной интерпретации), если все ее формулы, обладающие данным свойством (истинные при данной интерпретации), доказуемы в ней.

ры, в частности, она **доказывает ограниченность аксиоматического метода**.

Эта теорема проливает новый свет на проблему соотношения веры и разума — один из “вечных вопросов” философии. Как соотносятся между собой *доказанное* и *принятое на веру*? До Гёделя можно было надеяться на то, что мечта Лейбница осуществима — в рамках достаточно богатой системы аксиом можно сформулировать какое угодно утверждение и доказать, что оно верно — или противоположное ему верно. Оказалось, что это невозможно даже в принципе — никакие расширения системы аксиом не могут устранить из теории *неразрешимые формулы*. Расширяя систему аксиом, можно надеяться решить некий конкретный вопрос — доказать определенную конкретную формулу, но в рамках расширенной системы непременно возникнут новые неразрешимые формулы. В пределах евклидовой геометрии примером такого утверждения, которое нельзя ни доказать, ни опровергнуть, может служить аксиома о параллельных (см. гл. 2). Более двух тысячелетий — от античности до XVIII в. — математики пытались доказать это утверждение, основываясь на других аксиомах, но это оказалось невозможным. В XIX в. были построены *неевклидовы* геометрии (см. гл. 12). Аксиома параллельности играет в геометрии фундаментальную роль, определяя ее разделение на две логически непротиворечивые и взаимно исключающие друг друга системы: евклидову и неевклидову геометрии.

Итак, теории, построенные с применением *аксиоматического метода*, в конечном счете основаны на вере: и аксиомы геометрии, и догматы христианства принимают *без доказательства*. Разница, однако, состоит в том, что система аксиом геометрии непротиворечива, и, основываясь на этих аксиомах, можно доказывать теоремы. Догматы же христианства изначально противоречивы (антиномичны) (вспомните то, что было сказано в гл. 3 о разделении всей человеческой культуры на две обширные области в зависимости от того, *избегают* ли противоречия или *воплощают* его).

Вот что пишет о теореме Гёделя В. Налимов: “Основываясь на теореме Гёделя, можно сделать ряд выводов... гносеологического характера. Прежде всего из этой теоремы следует, что нельзя дать формализованного определения понятию доказательства в математике. В процессе развития математики появляются новые, ранее не предусмотренные приемы доказательства. Далее... утверждение о невозмож-

ности построения думающих машин, поскольку программы, задаваемые ЭВМ, всегда строятся на строгой логике. ...Из результатов Гёделя следует, что обычно используемые непротиворечивые логические системы, на языке которых выражается арифметика, неполны. Существуют истинные утверждения, выразимые на языке этих систем, которые в таких системах доказать нельзя... Из этих результатов следует также, что никакое строго фиксированное расширение аксиом этой системы не может сделать ее полной, — всегда найдутся новые истины, не выразимые ее средствами... Общий вывод из теоремы Гёделя — вывод, имеющий громадное философское значение: ***мышление человека богаче его дедуктивных¹ форм.***

Мы не знаем, в чем в действительности состоит “процедура” мышления человека. Но мы хорошо знаем, что на уровне коммуникации при общении друг с другом люди широко используют формальную логику. В нашей повседневной речи, не говоря уж о языке науки, мы легко можем проследить логическую структуру. И здесь немедленно возникает вопрос: в чем же тайна нашего языка? Почему логическая форма коммуникации не подавляет каких-то, может быть, и не понятых нами, но, несомненно, значительно более богатых форм мышления человека? Дедуктивная логика — это в большей степени средство коммуникации, чем средство мышления. Задача логики — развитие тех идей, которые в сжатом и потому не вполне понятном виде уже содержатся в исходных посылках. Это особенно хорошо проявляется в языке математики, где дедуктивная структура построения суждений легче всего прослеживается. Здесь нам хочется привести высказывание известного французского физика Луи де Бройля: “В силу своей строгой дедуктивности математический язык позволяет детально описать уже полученные интеллектуальные ценности; но он не позволяет получить что-либо новое. Итак, не чистые дедукции, а смелые индукции и оригинальные представления являются источником великого прогресса в науке”.

Как преодолевается гёделевская трудность в нашем языке?

¹ Дедукция — это выведение частного из общего по законам логики. Если посылки рассуждения истинны, то дедукция с достоверностью приводит к истинным выводам. Один из современных исследователей, физик и теолог Дж. Полкинхорн высказывается очень определенно: “Суть сознания в интуиции, а не в логике. Компьютер может выполнять невероятно сложные логические операции, но если бы мы были уверены, что он обладает сознанием, то чувствовали бы этически неприемлемым его выключить” (Полкинхорн Дж. Вера глазами физика. — М., 1998. — С. 19) (курсив мой. — А. П.).

Концепция *полиморфизма* является ответом на эти вопросы. Нечеткие и неотчетливые по своему смыслу слова с неровными краями областей их значений, неясность разграничительных линий между понятиями, их многообразие и пестрота — все это создает возможность для нарушения строго дедуктивных форм мышления, при этом такое нарушение происходит в вежливой форме, не вызывающей раздражения у собеседника. Рассуждения человека должны быть, с одной стороны, достаточно логичными, т. е. они должны базироваться на дедуктивной логике, с другой стороны, они должны быть построены так, чтобы допускались логические переходы типа индуктивных выводов и правдоподобных заключений, не укладывающихся в строгую логику системы постулатов и правил вывода (иначе система будет тавтологической). Полиморфизм языка — это один из способов допущения “нестрогости” логики при “внешнем” сохранении видимости дедуктивной строгости: он позволяет вводить в нашу систему суждений ту “рассогласованность”, без которой она была бы неполна. Последнее относится даже к высказываниям на языке математики — напомним здесь еще раз утверждение, вытекающее из теоремы Гёделя: “Если (формальная) арифметика непротиворечива, то она неполна”. Вероятно, та же мысль образно выражена в словах: “четкость и чрезмерная строгость языка ведет к интеллектуальным судорогам”. Полиморфизм языка позволяет сделать нашу систему коммуникаций негёделевской.

И в то же время мы понимаем, что внутренняя рассогласованность суждений, создаваемая полиморфизмом языка, не должна заходить слишком далеко, иначе возникнет ситуация психиатрической больницы. Граница допустимой нестрогости устанавливается как-то сама собой... Элемент случайности входит в наше речевое поведение, накладываясь на логическую структуру” [144].

Итак, в этой области также не обойтись без принципа дополненности: “Недостаточность логики в обыденном языке восполняется использованием метафор. **Логичность и метафоричность текста — это два дополняющих друг друга его проявления**”⁴⁾ [179, 5]. “С формально-логических позиций применение метафор — это отказ от одного из основных законов логики — закона исключенного третьего, который может быть записан так: А есть либо В, либо не-В” [144, 102] (о метафоре см. гл. 3).

Законы *классической* логики — это фундамент *классической* науки XVII–XIX веков. Квантовая механика (вспомните описание опыта с

атомом в ящике, разделенном на две половины) как раз и открывает реальность, не укладывающуюся в двузначность, и тем самым дает толчок развитию одной из областей неклассической логики — так называемой *квантовой логики*. Одно из наметившихся приложений квантовой логики — диалог двух исследователей, придерживающихся по обсуждаемому вопросу противоположных точек зрения, но пользующихся общим языком диалога [86, 205] (см. в части 2 трагедию Пушкина “Моцарт и Сальери” и его же “Сцену из Фауста”).

Соотношение классической и неклассической логики подобно соотношению классической и квантовой механики: классическая механика считает массу тел неизменной. Квантовая механика опровергла представление о неизменности массы и открыла, что масса изменяется в зависимости от скорости движения тела. Квантовая механика не объявила законы ньютоновской механики недействительными: она лишь ограничила область их применимости. Классическая механика верна для тяжелых (масса много больше массы субатомных частиц) медленных (скорость много меньше скорости света) тел. В случае тяжелых медленных тел законы квантовой механики переходят в законы классической механики. Таким образом, классическая ньютоновская механика оказалась частным случаем более общей теории — квантовой механики. Это проявление общей закономерности в истории науки: новая теория ограничивает рамки старой теории, лишает ее кажущейся всеобщности, низводит ее на ступень частной теории, объясняющей ограниченный круг явлений.

Вполне понятно, почему появление принципа дополнительности обозначило наступление новой эпохи в европейской науке. Ведь классическая наука непротиворечива, противоречие губит научную теорию, лишает ее доказательности (см. гл. 3), а принцип дополнительности по самой своей сути противоречив и парадоксален. Классической науке свойственна ясность (непротиворечивость). Закон исключенного третьего — центральный закон классической логики — очевидно, применим к *плоским* истинам, но к *глубоким* истинам его применить нельзя. На вопрос: “Что дополнительно понятию истины?” Бор ответил: “Ясность”. Приобретая *глубину*, истина теряет *ясность*. Неклассическая наука отличается от классической так же сильно, как, скажем, музыка Дебюсси — от мажороминорной музыки (см. гл. 10). Актуальность принципа дополнительности для искусства и философии обусловлена их способностью воплощать противоречие.

“Нильсу Бору принадлежит замечание, очень точно и глубоко характеризующее науку XX столетия. Это замечание было сделано в связи с единой спинорной теорией Гейзенберга. “Концепция Гейзенберга, — говорил Бор, — несомненно, безумная концепция. Но достаточно ли она безумна, чтобы быть правильной?..”¹

Приведенная фраза проникает в самое существо науки XX в., когда **парадоксальность стала существенным критерием достоверности.**⁵⁾ Очень парадоксальное и вместе с тем чрезвычайно убедительное и точное замечание Бора и само служит характерным примером этой парадоксальной достоверности — оно не могло быть сделано ни в одну из прошлых эпох... **Именно логическая парадоксальность свойственна боровскому принципу дополнительности...**

“Безумие” квантовой механики — логическое “безумие”. Абсолютная реальность, абсолютная достоверность, несомненная физическая содержательность логического парадокса так же характерна для квантовой механики, как для теории относительности характерна достоверность и физическая содержательность парадоксальных геометрических соотношений. **Парадоксальность самого бытия, парадоксальный характер упорядочивающего Вселенную объективного ratio — вот что поразило широкий круг людей, ознакомившихся с идеями Эйнштейна и Бора,** а иногда лишь интуитивно угадавших скрывавшийся в них переворот в характере научного мышления” (курсив мой. — А. П.) [110, 263–267].

Логическое безумие квантовой механики — очень характерное явление культуры XX века. Дело в том, что она *безумна* (противоречива, парадоксальна) и во многих других своих проявлениях. Вот как пишет об этом философ и культуролог В. Руднев: “Шизофренической в широком смысле является сама культура XX в. Почему? Потому что любое психическое расстройство — защита против угрожающей невротичу или психотичу реальности. XX в. и защитился шизофренической мозаикой от безумных противоречий, которые несла реальность чудес бурно развивающейся техники, ужасов мировых войн, геноцидов и тоталитаризма, теории относительности и квантовой механики — всего того, что невозможно было объяснить, оставаясь

¹ В гл. 11 уже шла речь о “безумных” идеях Луи де Бройля, сопоставившего движение частицы с распространением волны. В 1925 г. Эйнштейн посоветовал физику М. Борну прочесть диссертацию де Бройля, сказав: “Прочтите ее! Хотя и кажется, что ее писал сумасшедший, написана она солидно”.

в рамках уютной модели мира, сформированной предшествующим (XIX. — А. П.) столетием.

По сути *шизофреническое, шизотипическое, шизоидное* — это *норма фундаментальной культуры XX в.*” (курсив мой. — А. П.) [170, 329].

Один из выдающихся мыслителей XX в., математик и философ Б. Рассел пишет: “Успех умопомешательства в литературе, философии и политике — одна из специфических особенностей нашего века” [165, 281].

Этика, по определению английского философа Дж. Э. Мура, *является общим исследованием того, что такое добро*. Очень кратко и ярко характеризует современную ситуацию русский поэт Т. Кибиров¹:

С тихой ненавистью просматривая
очередной голливудский блокбастер
(для написания анонса на ТВС),
в дурацкой сцене суда
был поражен точностью и безусловностью
юридического определения
невменяемости:
неспособность отличить Добро от Зла
и непонимание последствий своих поступков.
И, конечно, тут же решил,
что это идеальное определение
нынешнего состояния культуры,
да и мира вообще:
Это ведь, милая, про каждого из нас —
виновен, но невменяем!

В предисловии было сказано о том, что, быть может, историю европейской культуры можно рассматривать как историю противоборства двух взаимоисключающих и *дополнительных* (по Бору) принципов — *закона исключенного третьего*, на котором основана классическая (Аристотелева) логика, почти безраздельно господствовавшая до конца XVIII в., и *принципа совпадения противоположностей*, восходящего к Гераклиту и всесторонне разработанного, в частности, Николаем Кузанским, Джордано Бруно и Гегелем. Куль-

¹ Кибиров Т. Шалтай-Болтай. Свободные стихи. — СПб., 2002.

тура XX в. воплощает этот второй принцип так полно и всесторонне, как никакая другая. Никогда еще проблема различения Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного, Разума и Безумия не стояла так остро и не была такой сложной! (см. часть 2: А. Якимович. Похвала неразумию; Г. Померанц. Язык абсурда).

В книге “Прочь от реальности” В. Руднев пишет о шизофрении подробнее: “Шизофрения — главное психическое заболевание XX века, поистине королева безумия. Это заболевание настолько сложное и разнообразное, что однозначно определить его невозможно...

...Одна из особенностей шизофрении по Блейлеру — неустойчивость аффектов... Аффекты теряют единство. “Одна больная убила своего ребенка, которого она любила, так как это был ее ребенок, и ненавидела, так как он происходил от нелюбимого мужа; после этого она неделями находилась в таком состоянии, что глазами она в отчаянии плакала, а ртом смеялась”¹.

Важнейшей особенностью шизофрении является аутизм. “Шизофреники теряют контакт с действительностью... Больная думает, что врач хочет на ней жениться. Ежедневно он ее в этом разубеждает, но это безуспешно. Другая поет на концерте в больнице, но слишком долго. Публика шумит; больную это мало трогает; когда она кончает, она идет на свое место вполне удовлетворенная”².

Не менее важна шизофреническая амбивалентность, неподчинение мышления шизофреника законам бинарной логики. Большой мо-

¹ Такого рода противоречивые аффекты присущи романтическим героям. Пример из учебника Блейлера заставляет вспомнить героиню древнегреческого мифа Медею, супругу аргонавта Ясона, которая собственноручно умертвила двоих своих сыновей, желая наказать изменившего ей супруга. К этому сюжету обратились, в частности, композитор Л. Керубини (1760–1842) (опера “Медея”, 1797 г.) и крупнейший французский романтический художник Э. Делакруа (1798–1863).

² И здесь тоже можно увидеть определенное сходство с романтическим умонастроением: предпочтение мечты реальности и уход во внутренний мир. Ф. Шиллер пишет:

Заклучись в святом уединении,

В мире сердца, чуждом суеты;

Красота цветет лишь в песнопенье,

А свобода — в области мечты.

Если человек уходит во внутренний мир слишком далеко и теряет контакт с реальностью, то это родственно шизофрении. Таким образом становится понятной знаменитая максима Гете: “Классическое — здоровое, романтическое — больное”. Итак, культура XX в. в определенных аспектах родственна культуре Романтизма и преемственно связана с ней.

жет в одно и то же время думать — “я такой же человек, как и вы” и “я не такой человек, как вы” [169, 336–337].

Человек XVIII в. ощущал единым не только окружающий мир, но и себя самого. В XIX в. картина мира множится, дробится, и человек начинает ощущать себя как сложное существо, живущее двумя жизнями, а то и более. Вспомним слова одного из величайших композиторов XVIII в. Йозефа Гайдна (1732–1809), обращенные к крупнейшему музыканту следующего поколения Людвигу ван Бетховену: “Вы производите на меня впечатление человека, у которого несколько голов, несколько сердец и несколько душ”.

Главный герой трагедии Гете “Фауст” восклицает:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья.

**Трансперсональная
психология и новая
концепция человеческой
природы**

Нильс Бор выбрал название для своего *принципа дополнительности* под влиянием психологической литературы. В частности, на него произвел глубокое впечатление текст У. Джеймса, где тот описывал дополни-

тельные (комплементарные) модусы сознания у больных шизофренией. Выдающийся психотерапевт нашего времени, один из создателей *трансперсональной психологии* Станислав Гроф возвращает представление о дополнительности в психологию, обогащая его параллелью с квантовой физикой. Он утверждает, что человеческое сознание способно обладать двумя дополнительными (комплементарными) модусами. Один из них Гроф называет ньютоно-картезианским, другой — трансперсональным. В ньютоно-картезианском модусе мы воспринимаем окружающее как отдельные объекты, существующие в трехмерном пространстве и линейном времени. В трансперсональном модусе происходит трансцендирование ограничений сенсорного восприятия и логического мышления — восприятие фиксируется теперь не на твердых объектах, а на потоках структурированной энергии. Гроф подчеркивает, что он намеренно употребляет термин “*дополнительные*” (комплементарные) для описания двух модусов сознания, поскольку соответствующие им модусы восприятия могут быть названы “частицеподобными” или “волноподобными”, как в квантовой физике.

По поводу природы шизофрении и психических заболеваний вообще мнение С. Грофа таково: “Мне кажется, что между двумя модусами сознания существует некое фундаментальное динамическое напряжение. Воспринимая мир исключительно в трансперсональном модусе, мы не сможем нормально функционировать в обыденном мире. Одно противоречит другому. Переживание конфликта, столкновения этих двух модусов при неспособности интегрировать их является психозом. Симптомы психического заболевания можно представить как проявление шума в канале связи между двумя модусами сознания”⁶⁾

Собеседник Грофа Ф. Капра пишет далее: “Размышляя над сказанным Грофом, я задал себе вопрос, как бы я характеризовал человека, функционирующего исключительно в ньютоно-картезианском модусе, и я понял, что это тоже будет безумием... безумием нашей доминирующей культуры”. Гроф согласился: “Человек, функционирующий исключительно в ньютоно-картезианском модусе, может не проявлять психиатрических симптомов, но его нельзя назвать психически здоровым. Такие люди, как правило, эгоцентричны, их жизнь ориентирована на достижение и наполнена соперничеством с другими. Они не способны получать удовольствие от повседневных действий и событий обыденной жизни; у них происходит отчуждение от собственного внутреннего мира. Людям, в чьей жизни доминирует этот модус опыта, ни богатство, ни власть, ни слава не принесут подлинного удовлетворения. Их настолько охватывает ощущение бессмысленности, тщетности и абсурдности жизни, что даже самый значительный внешний успех не сможет развеять его” [96, 113–114].

Концепция дополнительности позволяет осуществить своеобразный подход к вопросу о человеческой природе, сформировавшийся в самое последнее время. С. Гроф пишет: “Соответствующей дополнительностью на уровне человека будет образ ньютоно-картезианской биологической машины и неограниченного поля сознания... Хотя это кажется абсурдным и невозможным с точки зрения классической логики, человеческая природа демонстрирует интересную двойственность. Иногда она приземляет себя до механических интерпретаций, приравнивая человека к его телу и функциям организма. В других случаях она выявляет совершенно иной образ, предполагая, что человек может функционировать как безграничное поле сознания¹,

1 Речь идет о том, что сознание человека в определенных аспектах не связано с телом и мозгом, а представляет собой некую бесконечную сущность, связанную со всем существ-

трансцендирующее материю, пространство, время и линейную причинность.

Для того чтобы описать человека всесторонним и исчерпывающим способом, мы должны принять парадоксальный факт, что он есть одновременно и материальный объект, т. е. биологическая машина, и обширное поле сознания... За последние три десятилетия значительные наработки в области математики, лазерной технологии, голографии, квантово-релятивистской физики и в исследованиях мозга привели к открытию новых принципов, открывающих далеко идущие перспективы для современных исследований сознания и для науки в целом. Эти принципы были названы *голономными*, *голографическими* или *холограммными* (от греч. *холос* — *весь, полный, целый*. — А. П.), потому что они представляют собой захватывающую альтернативу конвенциональному пониманию отношений целого и его частей... У современного голономного подхода к Вселенной есть исторические предшественники в древней индийской и китайской философии, в монадологии великого немецкого философа и математика Готфрида Вильгельма фон Лейбница¹... Трансценденция конвенционального различия частей и целого, являющаяся главным достижением голономной модели, — это сущностная характеристика самых разных систем философии. Поэтический образ ожерелья ведического бога Индры — прекрасная иллюстрация этого принципа. В “Аватамсака-сутре” записано: “В небесах Индры есть, говорят, нить жемчуга, подобранная так, что если глянешь на одну жемчужину, то увидишь все остальные отраженными в ней. И точно так же каждая вещь в мире не есть просто она сама, а включает в себе все другие вещи и на самом деле есть все остальное... Сходный образ древнекитайской традиции можно найти в буддистской школе хуаянь²; это холистический взгляд на Вселенную, воплощающий одно из наиболее глубоко-

вующим, со всей Вселенной. В квантовой механике такого рода концепции (связь отдельной частицы со всем мирозданием) известны под названием *нелокальность*. — А. П.

¹ Лейбниц пишет: “Индивидуальность содержит в себе как бы в зародыше бесконечное... Любая монада есть живое, способное к внутренней деятельности зеркало, отражающее универсум со своей точки зрения” [115, 113]. Подобный образ встречаем у поэта Державина (ода “Бог”): бесконечность Бога отражается в бесконечности человеческой души, “как Солнце в малой капле вод”. — А. П.

² Мудрецы школы хуайен (японская традиция кегон и санскритская аватамсака) рассматривают целое, охватывающее все вселенные, как один живой организм, который включает взаимозависимые и взаимопроникающие процессы становления и не-становления. Традиция хуайен выражает эту ситуацию в следующей формуле: “ОДНО ВО ВСЕМ; ВСЕ В ОДНОМ; ОДНО В ОДНОМ; ВСЕ ВО ВСЕМ”.

ких прозрений, когда-либо достигнутых человеческим разумом. Императрица Ву, которая оказалась не в состоянии одолеть сложности хуаяньской литературы, попросила Фа Цанга, одного из основателей школы, дать ей практическую и простую демонстрацию космической взаимозависимости. Фа Цанг сначала подвесил горящий светильник к потолку комнаты, уставленной зеркалами, чтобы показать отношение Единого к многому. Затем он поместил в центре комнаты маленький кристалл и, показав, что все окружающее отражается в нем, проиллюстрировал, как в Предельной Реальности бесконечно малое содержит бесконечно большое, а бесконечно большое — бесконечно малое. Проделав все это, Фа Цанг заметил, что, к сожалению, эта статичная модель неспособна отразить вековечное, многомерное движение во Вселенной и беспрепятственное взаимное проникновение Времени и Вечности, а также прошлого, настоящего и будущего”.

Применительно к человеку это означает актуализацию древней доктрины микрокосма и макрокосма, **подобия человека и Вселенной** (интересно, что к подобного рода воззрениям пришли как античные, так и древневосточные мыслители). Как возможно такое подобие? Его математическим аналогом может служить взаимно однозначное соответствие между элементами бесконечного множества и его части (см. гл. 3). Коротко говоря, и всей Вселенной в целом, и внутреннему миру человека (который является *частью* Вселенной) присуща бесконечность — и в этом они подобны.

Достижения науки XX в. привели к возникновению новой картины мира. Вот как характеризует некоторые ее особенности физик и эколог Ф. Капра¹ (фрагменты его книг см. в части 2):

“Мир — это не собранное из отдельных элементов-кубиков сооружение, а единое целое.

Вселенная состоит не из вещей, а из процессов.

Объективное познание — главное требование классической парадигмы — невыполнимо, ибо нельзя исключить наблюдающего из процесса наблюдения.

Во вселенной нет ничего фундаментального и второстепенного, мир — паутина взаимосвязанных и равно важных процессов, поэтому познание идет не от частного к целому, а от целого к частному.

В отличие от старой парадигмы, искавшей окончательную истину, новая претендует лишь на приблизительное описание, которое пос-

¹ Цит. по: Генис А. Исследования — два. — М., 2002. — С. 305–306.

тоянно становится точнее и глубже, но никогда не достигнет абсолютного знания.

Старая парадигма была “мужской”: она строилась на контроле и доминании над природой; новая парадигма — “женская”: она основана на экологическом принципе ненасильственного сотрудничества” .

Вопросы и задания

1. Прочитайте тексты О. Шпенглера, З. Фрейда, Ф. Капры, Б. Парамонова, Г. Померанца, А. Якимовича.
2. Каким образом учение Фрейда изменило представление о человеческой природе?
3. Какие связи существуют между учением Фрейда и искусством сюрреализма?
4. Какова природа пространства и времени согласно общей теории относительности А. Эйнштейна?
5. Каким образом квантовая механика связана с идеями древневосточной философии?
6. Каковы представления Н. Бора об истине?
7. Почему принцип дополнителности не остался достоянием одной только физики, а приобрел глобальное культурологическое значение?
8. Чем неклассическая логика отличается от классической?
9. В чем состоит ограниченность аксиоматического метода?

Примечания

1) “Классические механика и электродинамика при попытке применить их к объяснению атомных явлений приводят к результатам, находящимся в резком противоречии с опытом... согласно классической электродинамике, атом был бы неустойчивым, что ни в какой степени не соответствует действительности.

Такое глубокое противоречие теории с экспериментом свидетельствует о том, что построение теории, применимой к атомным явлениям, — явлениям, происходящим с частицами очень малой массы в очень малых участках пространства, — требует фундаментального изменения в основных классических представлениях и законах... Таким образом, механика, которой подчиняются атомные явления, — так называемая *квантовая* или *волновая механика*, — должна быть основана на представлениях о движении, принципиально отличных от представлений классической механики. В квантовой механике

не существует понятия траектории частицы. Это обстоятельство составляет содержание так называемого *принципа неопределенности* — одного из основных принципов квантовой механики, открытого *Гайзенбергом* (W. Heisenberg, 1927)” (Ландау Л. Д., Лившиц Е. М. Квантовая механика. Нерелятивистская теория. — М., 1974. — С. 13–14).

2) Приведем отрывок из главы “Язык и реальность в современной физике” [57, 112–118].

“Однако проблемы языка здесь приобретают значительно более серьезный характер. Мы хотим каким-то образом говорить о строении атома, а не только о наблюдаемых явлениях, к которым, например, относятся черные точки на фотографической пластинке или водяные капли в камере Вильсона. Но на обычном языке мы не можем этого сделать.

Анализ может быть продолжен теперь в двух совершенно противоположных направлениях. Можно спросить, какой способ выражения относительно атомов фактически укоренился среди физиков за 30 лет со времени формулирования квантовой механики, или можно описать попытки формулировать точный научный язык, соответствующий математической схеме квантовой теории.

В качестве ответа на первый вопрос можно подчеркнуть, что понятие дополненности, введенное Бором при истолковании квантовой теории, сделало для физиков более желательным использовать двузначный язык вместо однозначного и, следовательно, применять классические понятия несколько неточным образом, соответствующим соотношению неопределенностей, попеременно употребляя различные классические понятия. Если бы эти понятия использовались одновременно, то это привело бы к противоречиям. Поэтому, говоря о траекториях электронов, о волнах материи и плотности заряда, об энергии и импульсе и т. д., всегда следует сознавать тот факт, что эти понятия обладают только очень ограниченной областью применимости. Как только это неопределенное и бессистемное применение языка приводит к трудностям, физик должен вернуться к математической схеме и использовать ее однозначную связь с экспериментальными фактами.

Это применение языка во многих отношениях довольно удовлетворительно, напоминая подобное же употребление языка в повседневной жизни или в поэтическом творчестве. Мы констатируем, что ситуация дополненности никоим образом не ограничена миром атома. Может быть, мы сталкиваемся с ней, когда размышляем о решении и о мотивах нашего решения или когда выбираем, наслаждаться ли музыкой или анализировать ее структуру... Неточность этого употребляемого физиками языка, заключенная в самой его сущности, привела к попыткам развить отличный от него точный язык, допускающий разумно определенные логические схемы в точном соответствии с математической схемой квантовой теории. Из этих попыток, которые ранее были предприняты Биркгоффом и фон Нейманом и недавно еще более обстоятельно фон Вейцеккером, следует, что математическая схе-

ма квантовой теории может быть истолкована как расширение или модификация классической логики. Должна быть явно изменена, в частности, основная аксиома классической логики. В классической логике предполагалось, что, поскольку некоторое утверждение вообще имеет какой-либо смысл, то или это утверждение, или отрицание утверждения должны быть истинными. Из двух высказываний — “здесь есть стол” и “здесь нет стола” — или первое, или второе утверждение должно быть истинным. *Tertium non datur*, третья возможность не существует. Может случиться, что мы не знаем, правильно ли утверждение или его отрицание, но “в действительности” истинно только одно из них.

В квантовой теории этот закон “*tertium non datur*” должен быть, очевидно, изменен. Против всякого изменения этой основной аксиомы можно, естественно, сразу же возразить в том плане, что эта аксиома справедлива в обычном языке и что мы должны говорить на этом языке по крайней мере об изменении логики именно этого языка. Поэтому имело бы место внутреннее противоречие, если бы мы пожелали на обычном языке описать логическую схему, которая не находит в нем применения. Однако в этом пункте фон Вейцеккер разъяснил, что необходимо учитывать различные ступени языка.

Первая ступень имеет дело с объектами, например с атомами или электронами. Вторая ступень относится к высказываниям об объектах. Третья может относиться к высказываниям о высказываниях об объектах. В таком случае на различных уровнях можно было бы пользоваться различными логическими схемами. Правда, в конечном счете необходимо перейти к обычному языку и тем самым к классической логике. Но фон Вейцеккер предлагает рассматривать классическую логику в отношении квантовой логики подобным же образом “априорно”, как априорно предстает классическая физика в квантовой теории. Классическая логика оказалась бы тогда содержащейся в квантовой логике как своего рода предельный случай, однако последняя представляла бы собой все-таки более общую логическую схему.

При возможном изменении классической логики необходимо иметь дело прежде всего со ступенью языка, относящейся к самим объектам. Рассмотрим, например, атом, движущийся в замкнутом ящике, который, допустим, разделен стенкой на две равные части. Пусть в стенке имеется маленькое отверстие, так что атом может случайно перелетать из одной половины в другую. Тогда, согласно классической логике, атом может находиться или в левой, или в правой половине ящика. Не существует никакой третьей возможности, “*tertium non datur*”. Однако в квантовой теории необходимо добавить, поскольку вообще применяются слова “атом” и “ящик”, что имеются еще другие возможности, которые представляют из себя странного рода смеси обеих ранее перечисленных возможностей.

Эти смеси необходимы, чтобы объяснить результаты наших опытов. Можно, например, наблюдать свет, рассеянный атомом. При этом возможно провести три опыта. В первом атом заключен только в левой половине ящика

(например, благодаря тому, что отверстие закрыто), и измеряется распределение интенсивностей рассеянного света. Во втором опыте атом заключен только в правой половине ящика, и снова измеряется рассеяние света. Наконец, в третьем опыте атом может свободно перемещаться по всему ящику туда и сюда, и опять с помощью измерительных приборов исследуется распределение интенсивностей рассеянного света. Если бы теперь атом постоянно находился или в левой, или в правой половине ящика, то распределение интенсивностей в третьем опыте должно было бы представлять собой смесь обоих предыдущих распределений интенсивности (в отношении, соответствующем промежуткам времени, которые атом проводит в одной и другой половине). Однако эксперимент показывает, что, вообще говоря, это не так. Действительное распределение интенсивностей вследствие рассмотренной ранее интерференции вероятностей изменяется.

Для того чтобы иметь возможность говорить об этой ситуации, фон Вейцеккер ввел понятие “значение истинности”. Любому простому альтернативному высказыванию типа “атом находится в левой (или в правой) половине ящика” сопоставляется как мера его “значения истинности” некоторое комплексное число. Если это число равно единице, значит высказывание истинно. Если число равно 0 — значит высказывание ложно. Но возможны и другие значения. Квадрат абсолютного значения комплексного числа дает вероятность того, что высказывание является истинным. Сумма обеих вероятностей, относящихся к обеим частям альтернативы (в нашем случае — слева, справа), должна равняться единице. Но любая пара комплексных чисел, сопоставляемая обеим частям альтернативы, представляет собой, согласно определению Вейцеккера, высказывание непременно истинное, если данные числа имеют именно эти значения; обоих чисел, например, было бы достаточно, чтобы охарактеризовать описанный эксперимент по измерению распределения интенсивностей рассеянного света. Если слово “высказывание” применяют подобным образом, то понятие “дополнительности” можно ввести с помощью следующего определения: всякое высказывание, не тождественное ни с одним из пары альтернативных высказываний — в нашем специальном случае ни с высказыванием “атом находится в левой половине”, ни с высказыванием “атом находится в правой половине ящика”, — будет называться дополнительным по отношению к этим высказываниям. Для всякого дополнительного высказывания вопрос о том, находится ли атом слева или справа, неопределен. Однако выражение “неопределенно” никоим образом не эквивалентно выражению “неизвестно”. “Неизвестно” означало бы, что атом в действительности находится или слева, или справа, и что мы только не знаем, где он находится. А “неопределенно” указывает на отличную от этого ситуацию, которая может быть описана с помощью дополнительного высказывания.

Эта общая логическая схема, детали которой здесь не могут быть приведены, точно соответствует математическому формализму квантовой теории. Она образует основу точного языка, который можно употреблять для описа-

ния строения атома. Однако применение такого языка все-таки ставит ряд трудных проблем, из числа которых мы хотим упомянуть здесь только две: соотношение различных ступеней языка и выводы относительно лежащей в основе его онтологии.

В классической логике для соотношения различных уровней характерно однозначное соответствие. Два высказывания — “атом находится в левой половине” или “истинно, что атом находится в левой половине” — логически относятся к различным уровням. В классической логике оба эти высказывания, однако, полностью эквивалентны, то есть — они оба или истинны, или оба ложны. Невозможно, чтобы одно было истинным, а другое — ложным. Однако в логической схеме дополнительности это соотношение запутаннее. Истинность или ложность первого высказывания действительно влечет истинность или ложность второго высказывания. Но ложность второго высказывания не влечет ложность первого высказывания. Если второе высказывание ложно, то находится ли атом в правой половине, с полной определенностью еще утверждать нельзя. Атом не обязательно должен находиться в правой половине. Полная эквивалентность обоих уровней языка относительно истинности высказываний еще сохраняется, но относительно ложности — уже нет. С этой точки зрения можно понять так называемую “устойчивость классических законов в квантовой теории”: всюду, где применение к данному эксперименту законов классической физики приводит к определенному выводу, этот же результат будет следовать и из квантовой теории, и экспериментально это также будет выполняться.

Последующей целью попытки Вейцеккера является применение модифицированных логических схем также и на более высоких уровнях языка, однако эти вопросы не могут быть здесь обсуждены.

Вторая проблема, которую надо здесь кратко обсудить, касается онтологии, лежащей в основе модифицированной логической схемы. Если пара комплексных чисел характеризует в только что описанном смысле некоторое высказывание, то должны существовать в природе состояние или ситуация, в которых это высказывание является истинным. Попробуем в этой связи употреблять слово “состояние”. “Состояния”, соответствующие дополнительным высказываниям, будут тогда называться, согласно Вейцеккеру, “сосуществующими состояниями”. Это выражение “сосуществующие” правильно описывает положение дел; в самом деле, было бы затруднительно назвать их, например, “различными состояниями”, потому что каждое состояние в определенной степени содержит и другие “сосуществующие состояния”. Это понятие “состояния” представляло бы собой в таком случае первое определение квантовомеханической онтологии. Но тогда сразу же будет ясно, что употребление слова “состояние”, особенно выражения “сосуществующее состояние”, связано с онтологией, столь отличной от обычной материалистической онтологии, что можно сомневаться, целесообразно ли еще здесь применение такой терминологии. Если, с другой стороны, слово “состояние” понимать в

том смысле, что оно обозначает скорее возможность, чем реальность, — можно даже просто заменить слово “состояние” словом “возможность”, — то понятие “сосуществующие возможности” представляется вполне приемлемым, так как любая возможность может включать другую возможность или пересекаться с другими возможностями.

Все эти сложные определения и различия можно обойти, если ограничить применение языка описанием фактов, т. е. в нашем случае — результатов экспериментов. Но если говорить о самих атомных частицах, то необходимо или использовать (как дополнение к обычному языку) только математическую схему, или комбинировать ее с языком, который употребляет измененную логику или вообще не пользуется никакой разумно определенной логикой.

В экспериментах с атомными процессами мы имеем дело с вещами и фактами, которые столь же реальны, сколь реальны любые явления повседневной жизни. Но атомы или элементарные частицы реальны не в такой степени. Они образуют скорее мир тенденций или возможностей, чем мир вещей и фактов”.

3) Вот какие примеры дополнительности приводит сам Н. Бор в работе “Единство знаний” (1954): “Особенно ярким примером является взаимоотношение между теми ситуациями, в которых мы обдумываем мотивы наших действий, и теми, когда мы испытываем чувство решимости. В нормальной жизни такой переход от одного состояния к другому более или менее осознается интуитивно. Но психиатрам хорошо известны и симптомы, характеризующиеся как “раздвоение личности”, которое может привести к ее распаду. Тот факт, что для описания различных, одинаково важных сторон человеческой души приходится применять различные, как бы исключающие друг друга характеристики, и в самом деле представляет замечательную аналогию с положением в атомной физике, где определение дополнительных явлений требует применения совсем разных элементарных понятий. Прежде всего самое слово “сознательный” относится к опыту, который может удержаться в памяти; это обстоятельство подсказывает нам сравнение между сознательным опытом и физическими наблюдениями. В этой аналогии невозможность придать недвусмысленное содержание идее подсознания соответствует невозможности наглядного (модельного) толкования квантово-механического аппарата (вспомните о том, что понятие “подсознание” (*бессознательное*) — центральное в теории Фрейда, и о том, какую значительную роль сыграл фрейдизм в культуре XX в. — А. П.). Между прочим можно сказать, что психоаналитическое лечение неврозов восстанавливает равновесие в содержании памяти пациента тем, что приносит ему новый сознательный опыт, а не тем, что помогает ему измерить бездны его подсознания...

После того как я рассмотрел некоторые научные проблемы, имеющие отношение к единству знаний, я хочу обратиться к вопросу о том, существует ли поэтическая, или духовная, или культурная истина, отличная от истины научной... Возвращаясь к нашей мысли о зависимости между нашими

средствами выражения и областью интересующего нас опыта, мы не можем миновать вопрос о взаимоотношении между наукой и искусством. Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности все более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, предоставляет больше свободы игре фантазии. В частности, в поэзии эта цель достигается сопоставлением слов, связанных с меняющимся восприятием наблюдателя, и этим эмоционально объединяются многообразные стороны человеческого познания...

...равновесие между серьезностью и шуткой, типичное для всякого истинно художественного исполнения, напоминает нам о дополнительных аспектах, бросающихся в глаза в детской игре и не менее ценимых взрослыми. В самом деле, если мы будем стараться всегда говорить совершенно серьезно, мы рискуем очень скоро показаться нашим слушателям и себе самим смехотворно скучными; а если мы попробуем все время шутить, мы скоро обнаружим (да и наши слушатели тоже), что находимся в унылом настроении шутов в драмах Шекспира.

При сравнении между науками и искусствами, конечно, нельзя забывать, что в науках мы имеем дело с систематическими согласованными усилиями, направленными к накоплению опыта и разработке представлений, пригодных для его толкования; это похоже на переноску и подгонку камней для постройки. В то же время искусство представляет собой более интуитивные попытки отдельного лица вызвать чувства, напоминающие о некоторой душевной ситуации в целом. Здесь мы подходим к той точке, где вопрос о единстве знаний, как и самое слово "истина", становится неоднозначным. Действительно, в отношении к духовным и культурным ценностям мы тоже не должны забывать о проблемах теории познания, которые связаны здесь с правильным балансом между нашим стремлением к всеобъемлющему взгляду на жизнь во всем ее многообразии и нашими возможностями выражать свои мысли логически связным образом...

Что касается организации человеческих обществ, то мы хотели бы особенно подчеркнуть, что в описании положения отдельного лица внутри общества имеются типично дополнительные стороны, связанные с подвижной границей между оценкой человеческих ценностей и общими положениями, на основании которых о них судят. Конечно, всякое устойчивое человеческое общество нуждается в честной игре, установленной мудрыми правилами; и в то же время жизнь без привязанности к семье и друзьям была бы, очевидно, лишена одной из своих самых драгоценных и привлекательных сторон. Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается

места для проявления милосердия, и наоборот, доброжелательство и сострадание могут вступить в конфликт с самыми принципами правосудия” [30, 108–113].

Приведем конкретный пример использования принципа дополнительности в современных культурологических исследованиях. Вспомните, например, о фундаментальном противопоставлении *природа* — *культура* (см. гл. 1). Вот что пишет современный культуролог В. Руднев: “...мы не можем разделить мир на две половины и, собрав в первой книги, слова, ноты, картины, дорожные знаки, Собор Парижской Богоматери, сказать, что это — тексты, а собрав во второй яблоки, бутылки, стулья, автомобили, сказать, что это — предметы физической реальности. Знак, текст, *культура*, семиотическая система, сфера, с одной стороны, и вещь, реальность, естественная система, *природа*, материя, с другой, — *это одни и те же объекты, рассматриваемые с противоположных точек зрения*” (курсив мой. — А. П.) [169, 10].

“В соответствии с пониманием автора словаря, реальность — это текст, написанный Богом, а текст — это реальность, созданная человеком” [170, 460].

4) Обратимся к глубокой аналогии между развитием физики и развитием языкознания: “Хочется обратить внимание на некоторую параллель между развитием физики и языкознания. Представление об атомарном смысле слов, идущее, может быть, еще от Лейбница... получило свое серьезное подтверждение у Фреге, Рассела и раннего Витгенштейна как раз в то время, когда, казалось бы, окончательно укрепилось представление о четко локализуемом в пространстве и времени атомарном строении материи. Сейчас развитие квантовой механики ввело представление о размытом характере субатомарных частиц. Вот как пытается совсем кратко суммировать это представление физик Ф. Капра в своей работе, посвященной сопоставлению идей современной физики с древневосточным миропониманием:

“Одно из основных представлений квантовой теории заключается в признании того, что вероятность является фундаментальным свойством атомарно проявляющейся реальности и управляет всеми процессами, включая само существование материи. Субатомные частицы не существуют безусловно в определенных местах, а скорее обладают, по выражению Гейзенберга (1963), “тенденцией к существованию”. На уровне атомов события не случаются с безусловностью в определенное время, а скорее, имеют “тенденцию происходить”... В вероятностной модели языка фундаментальным оказывается вероятностное задание смысла текста. Априорная функция распределения смысла слова — это, если хотите, только “тенденция к осуществлению смысла слова”, это как бы подготовка к некоему эксперименту, осуществляемому в речевом поведении путем построения некоей конкретной фразы... Аналогия оказывается глубокой, может быть, можно говорить о том, что в вероятностной модели языка проявилось парадигмическое давление современной физики. Оказывается, что как представление о дискретных — субатомарных частицах в физике, так и дискретные слова нашего языка — это только ус-

ловное обозначение того, что проявляется в контексте, который один раз задается физическим экспериментом, другой раз — в обычной фразе нашего повседневного разговора” [144, 109–110].

5) Историк науки Б. Кузнецов пишет о **ясности** классической механики: “Ясность была требованием механического естествознания” [109, 42]. Что такое ясность? Это непротиворечивость. Геометрия Евклида ясна, а трагедии Пушкина (живопись Леонардо, симфонии Моцарта, принцип дополнительности и т. д.) противоречивы и загадочны. Загадочны, потому что противоречивы! Когда говорят: две прямые на плоскости или пересекаются, или параллельны; если они параллельны, то не пересекаются, а если пересекаются, то не параллельны — это сказано *ясно* (см. гл. 2, доказательство теоремы о параллельных). А когда говорят: Бог един, но в трех лицах, одновременно — един и троичен, то это звучит загадочно, потому что это неясно и противоречиво. Волна это волна, частица это частица, волна не есть частица, частица не есть волна — это ясно. Но корпускулярно-волновой дуализм, когда говорят, что частица проявляет свойства волны, а волна — свойства частицы, — это неясно, темно, загадочно. Бор говорит, фактически, о *принципиальной загадочности истины*. Наверное, именно так надо понимать его слова о том, что понятие *ясность* дополнительно понятию *истина*. Это очень похоже на знаменитые слова великого философа XX в. Людвиг Витгенштейна о ясности: то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно; об остальном следует молчать¹. Итак, великий физик Бор спорит с великим физиком Галилеем!

6) Эта мысль С. Грофа родственна идее замечательного немецкого философа Ф. Ницше, который пишет о двух мощных первоначалах античной культуры — аполлоническом и дионисийском. Это членение имеет отношение не к периодизации культуры — оба начала обнаруживают себя одновременно. Дополняя друг друга, эти первоначала создали космос эллинской культуры.

Противопоставление аполлонической и дионисийской культур применимо не только к античности. Оно захватывает все европейское сознание. Ницше связывает аполлоническое начало с искусством пластических образов (т. е. со скульптурой), а искусство Диониса — с музыкой. (Уже в XX в. последователь Ницше О. Шпенглер противопоставит скульптуру и музыку — см. гл. 2.)

Чтобы разъяснить природу этого разграничения, он предлагает представить художественные миры сновидения и опьянения. В сновидениях душам людей впервые предстали чудные образы богов. По словам Ницше, прекрасная иллюзия видений, в создании которых человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств.

¹ Вспомните завет средневековых мистиков: Бога можно почтить только молчанием.

Аполлон, божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Он — чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов.

На стенах храма Аполлона в Дельфах было начертано семь коротких изречений — уроков жизненной мудрости: “Познай себя самого”, “Ничего сверх меры”, “Мера важнее всего”, “Всему свое время”, “Главное в жизни — конец”, “Худших везде большинство”, “Ни за кого не ручайся”.

Аполлон — это воплощение принципа индивидуальности; он приводит отдельные существа к покою, отграничивая их друг от друга. Орудие Диониса — опьянение; он — оргиастический бог, призывающий людей отрешиться от собственной индивидуальности, забыть о различительном “я” и слиться в великом и безымянном единстве Природы. Этого достаточно, чтобы предположить в нем божество восточное. Действительно, в соответствии с греческим мифом, младенец Дионис прибыл с Востока в корабле без кормчего и гребцов. Во время празднеств этот корабль с изображением бога хмельная, неистовствующая толпа возила на колеснице по городским и деревенским улицам. От названия этой *carens navalis* (корабельной колесницы) и произошло испанское слово *carnaval* (карнавал) — праздник, представляющий собой попытку христианских народов увековечить великий языческий праздник в честь Диониса.

Будучи взаимно противоположными, аполлоническое (пластическое) и дионисийское (мусическое) начала органически дополняют друг друга. ***Решительное преобладание рационального аполлонического начала в европейской культуре вплоть до XX в. способствовало созданию кризисной ситуации.***

Еще в конце XIX в. Ницше писал, пророчествуя о кризисе европейской культуры: “Все, что мы называем сейчас культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед непогрешимым судьей — Дионисом... Когда истина начнет борьбу с неправдой тысячелетий — у нас будут потрясения, корчи, перемещения гор и долин, о которых и не мечтали... Все формы власти старого общества взлетят на воздух”. Ницше умер в 1900 г., задолго до начала Первой мировой войны; остается только удивляться его гениальной интуиции.

Предлагаемое С. Грофом представление о двух модусах сознания — ньютоно-картезианском и трансперсональном — отдаленно напоминает деление культуры на аполлоническое и дионисийское начала. Решительное преобладание одного (в европейской культуре — аполлонического, рационального) в ущерб другому имеет катастрофические последствия как для отдельного человека, так и для общества в целом. Недаром Ф. Капра пишет о решительном преобладании ньютоно-картезианского модуса как о *безумии* нашей доминирующей культуры.

Глава 12¹

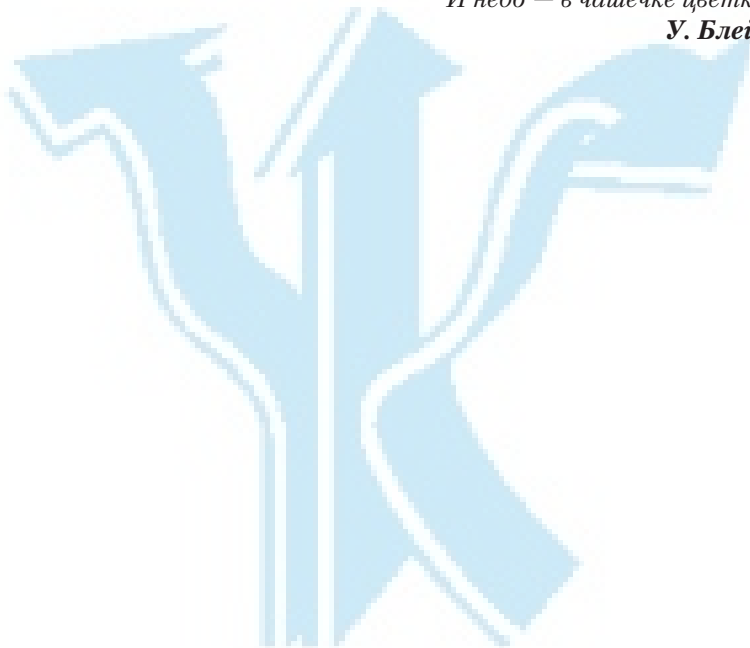
ПОСТМОДЕРН. НОВАЯ КАРТИНА МИРА

- *Премодерн, модерн, постмодерн.*
- *Плюрализм постмодерна.*
- *Неевклидовы геометрии. Пушкин и Лобачевский.*
- *Новая картина мира: синергетика и глобальный эволюционизм.*

МАУП

¹ В гл. 12 широко используются материалы книги: Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн. — К., 1998. — С. 18–63.

*В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка.*
У. Блейк



МАУП

*Премодерн, модерн,
постмодерн*

В современной культурологии Запада принято выделять три фундаментально важных этапа европейского культурного сознания, три духовные

ситуации в истории Европы — премодерн, модерн, постмодерн. Эта концептуальная схема возникла в гуманитарных науках после критики Ф.Ницше и О.Шпенглером более ранней методологической схемы всемирной истории: Древний мир — Средние века — Новое время. Духовная ситуация премодерна — это состояние европейского культурного сознания, которому присуща “воля к вере” (христианский монотеоцентризм). Эта философия утверждает, что мир и человек в нем — это образы Бога, отражение сияния и славы Его.

Духовная ситуация модерна начинается с грандиозной революции Коперника — Декарта в науке и философии и завершается началом кризиса рациональности (упадок слепой веры в науку и научно-технический прогресс). Мировоззрение модерна отмечено *рациоцентризмом*, т.е. основано на вере в то, что единственной силой, могущей обеспечить человечеству не только выживание, но и процветание, являются Разум, Знание, Наука, Технология.

Культура, ментальность, жизненный мир модерна сформировались под влиянием трех грандиозных взаимозависимых исторических феноменов: **Просвещения** с его безмерной верой в разум, науку, технический прогресс; **Французской революции** с ее защитой прав свободных, равных творческих индивидуальностей; **промышленной революции** XVIII века. Первый из них способствовал утверждению примата научного разума над религией, второй привел к доминированию идеи контрактности над чувством соборности, взаимозависимости, взаимосвязанности людей, третий закрепил приоритет промышленности, индустриализма над феодальным производством.

Под влиянием грандиозных успехов в сфере научно-технологического покорения природы в сознании носителя модерн-культуры возникает убеждение, что его власть над миром постепенно станет безграничной и что орудием этой власти является не вера, не традиция, а научно-технологический разум. Девиз “знание — сила” означает в этом контексте также “знание — власть”. Человек эпохи модерна убежден в том, что он должен существовать в мире как Властитель Вселенной. Он сможет им стать благодаря научно-техническому прогрессу, который должен быть ускорен любой ценой.

Однако этого не случилось: как бы по иронии судьбы, вместо того, чтобы стать Властителем Вселенной и хозяином собственной судьбы, человек ощутил себя заложником деструктивных сил, вызванных к жизни его же собственной научно-технической активностью. Озоновые дыры, кислотные и радиоактивные дожди, загрязнение Мирового океана, отравление почвы и атмосферы, авария на Чернобыльской АЭС, СПИД, парниковый эффект и другие негативные последствия научно-технического прогресса убедили человечество в том, что дальнейшее продвижение в этом направлении может обусловить такие изменения в геобиосфере, которые несовместимы с существованием человека. Эпоха модерна — это эпоха господства веры в то, что человеческая история является грандиозным линейным процессом восхождения человечества к однозначно заданной наперед конечной цели, к единому и общеобязательному для всех рас, наций, народов социальному идеалу, который станет надежной гарантией благоденствия и процветания всех и каждого. Во имя торжества этого идеала, во имя власти культуры, которая его формирует, никакие человеческие жертвы не кажутся чрезмерными. К этой конечной цели стремились инициаторы великих социальных революций эпохи модерна: французской, американской, русской. Мысль о том, что подобный фундаментализм может служить средством подавления живых, творческих сил истории и культуры, глубоко чужда инициаторам этих революций. Социально-культурные последствия господства этой веры сегодня общеизвестны: вместо того, чтобы привести человечество ко всеобщему благоденствию, этот путь привел к расколу его на так называемые массовые общества, охваченные тоталитаристскими идеологиями (например, фашистской или коммунистической), понуждающими эти общества вести между собой ужасающие войны за мировое господство.

Первая и Вторая мировые войны завершают эпоху модерна, ценности которой начали формироваться в XVII в.: это ценности коммерции и промышленности, вера в прогресс разума, точная объективность науки, важность технологии, воля к власти как стремление покорять и эксплуатировать внешнюю природу и природу человека, распространение администрации, руководящей в соответствии с технократической рациональностью.

Вера человека в себя, в собственный разум, в научно-технический прогресс оказалась подорвана. Прекраснейшие коллективные надежды и мечты постепенно угасли. Человек, по меткому выражению

Ницше, утратил достоинство в собственных же глазах. Оказались в упадке даже такие извечные очевидности, как Истина, Благо, Долг, Красота. Глобальные кризисы, обусловленные технотронной цивилизацией (и прежде всего экологический, энергетический, ядерный), вызвали возрастающее беспокойство, страх за судьбу человеческого существования во Вселенной. Они поставили вопрос о шансах выживания человека в мире и вместе с тем вызвали недоверие к культуре модерна.

Плурализм постмодерна

Постмодерн¹ — это не только горькое разочарование в идеалах модерна, не только признание ошибочности и опасности модерн-представления о целостности и тотальности человечества, о монолинейности человеческой истории. Постмодерн¹ сегодня — это поиски новой целостности человечества на принципиально иной (более зрелой, чем модернистская) **множественной** основе.

Философ и культуролог В. Вельш пишет: “Постмодерн начинается там, где заканчивается целое, тотальное. Поэтому всюду, где имеют место попытки ретотализации, постмодерн — в оппозиции. В этом его ядро радикально множественно и не в результате поверхностности подхода или равнодушия, а благодаря осознанию несомненной ценности отличающихся концепций и проектов. **Видение постмодерна — это видение множественное**” [131, 54]. В продолжение многих столетий философы спорили о том, единственна ли истина, или истин много (см. гл. 5). **Постмодерн избирает концепцию множественности истин.**

Другой современный мыслитель А. Димер отмечает: “Существует плурализм мировоззрений, который пришел на смену “единому миру”... На место единого смысла и тому подобных явлений приходит, таким образом, множественность и с нею конкуренция смысловых предпосылок, равно как и смысло толкований” (*Diemer A. Elementarkurs Philosophie: Hermeneutik. — Dusseldorf; Wien, 1977. — S. 73–74*)².

¹ Многие авторы пользуются термином “постмодернизм”, имея в виду множество новейших направлений в культуре. Довольно трудно провести отчетливое различие между терминами “постмодерн” и “постмодернизм”.

² Цит. по: *Губман Б. Л.* Западная философия культуры XX века. — Тверь, 1997. — С. 17)

Вот что пишет о противостоянии постмодернистского **плюрализма** и монизма Б. Рассел: “Плюрализм — точка зрения науки и здравого смысла; поэтому его следует принять, если доводы против него неубедительны. Я, со своей стороны, не сомневаюсь в том, что плюрализм прав, и в том, что монизм основан на ошибочной логике, внушенной мистицизмом. Эта логика господствует в философии Гегеля и его последователей... Если отказаться от этой логики, претенциозные метафизические системы, доставшиеся нам из прошлого, оказываются невозможными” [165, 201].

***Неевклидовы геометрии.
Пушкин и Лобачевский***

Может быть, одна из предпосылок такого выбора — создание в XIX в. неевклидовых геометрий. В гл. 2 уже было сказано о том, как строится евклидова геометрия: ее основание — это система аксиом, или истин, принятых без доказательства, на веру. Теоремы выводятся из аксиом по законам классической логики; этот процесс называется *доказательством*. Один из вечных вопросов философии — вопрос о соотношении веры и знания, *принятого на веру* и *доказанного*. Доказательство есть сведение к аксиомам. В продолжение столетий математика служила образцом строгого и точного научного знания, опирающегося на доказательство. Единственность геометрии — *евклидовой* геометрии! — служила сильным аргументом в пользу концепции единственности истины вообще. Великие ученые XVI–XVIII вв. — Кеплер, Галилей, Ньютон (люди глубоко религиозные), открывая законы природы и формулируя их на языке математики, верили, что проникают в планы Бога-Творца. Красота математических закономерностей казалась воплощением красоты сотворенной Вселенной. Единственность математической истины соотносилась с христианским монотеоцентризмом — единственностью Бога.

Однако доказательность возможна только в пределах системы аксиом. Если система аксиом единственна, значит, и истина единственна. ***А если таких систем может быть много?***

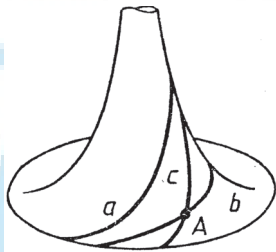
Построение *неевклидовых* геометрий²⁾ показало, что такая множественность возможна. В первой половине XIX в. русский математик Николай Лобачевский (1792–1856) высказал смелую мысль, что *постулат о параллельных* (см. гл. 2) не является логическим следствием остальных аксиом геометрии, а его принятие не является необходимым для построения геометрии (почти одновременно с ним к этим же идеям

пришли венгр Я. Больяй и немец К. Ф. Гаусс). В подтверждение своей мысли Лобачевский построил новую геометрию, в которой постулат о параллельных заменен другим предложением, а именно: **через точку, лежащую вне прямой, в плоскости, определяемой ими, можно провести не менее двух прямых, не пересекающихся с данной прямой.**

Лобачевский занимался также и физикой, в 1819–1833 гг. он заведовал кафедрой экспериментальной и теоретической физики Казанского университета. Рассматривая вопросы природы света, высказал мысль об объединении волновой и корпускулярной теорий, т. е. пришел к идее **корпускулярно-волнового дуализма**, той самой идее, размышляя над которой, Бор сформулировал принцип дополнительности.

Идеи Лобачевского были в высшей степени новыми и неожиданными, однако новая (*неевклидова*) геометрия имела такую же стройную и законченную форму, была такой же непротиворечивой, как и геометрия Евклида, хотя ее теоремы существенно отличались от теорем евклидовой геометрии (например, сумма внутренних углов треугольника в геометрии Евклида равна 180 градусам, а в геометрии Лобачевского — меньше).

При своем возникновении геометрия Лобачевского казалась бессодержательным, хотя и элегантным, формальным знаковым построением. Понадобилось около полувека, чтобы найти ту сферу действительности, где неевклидова геометрия применима. В 1868 г. итальянский математик Э. Бельтрами (1835–1900) в своей работе “Опыт интерпретации неевклидовой геометрии” показал, что существуют реальные тела, на поверхности которых выполняется геометрия Лобачевского: оказалось, что в евклидовом реальном мире имеются объекты неевклидовой природы — это *поверхности отрицательной кривизны*, в частности, *псевдосфера* (см. рис.).



Серьезный вклад в развитие неевклидовой геометрии был сделан немецким математиком Б. Риманом (1826–1866). 10 июня 1854 г.

Риман прочитал знаменитую лекцию “О гипотезах, лежащих в основании геометрии” на философском факультете Геттингенского университета. Он включил в число аксиом следующее предложение: *каждая прямая, лежащая в одной плоскости с данной прямой, пересекает эту прямую*. Это означает, что в геометрии Римана вообще нет параллельных прямых.

Аксиома параллельности играет в геометрии фундаментальную роль, определяя разделение геометрии на две логически непротиворечивые и взаимно исключающие друг друга системы: евклидову и неевклидову геометрии. Даже в математике — этой образцово точной и строгой науке, единственность доказанной истины оказалась утраченной.

В гл. 11 речь шла о теореме Гёделя: если система аксиом непротиворечива, то она неполна, то есть существуют такие утверждения, которые в рамках этой системы аксиом не могут быть ни доказаны, ни опровергнуты. Аксиома параллельности представляет собой пример такого утверждения: доказать ее нельзя, но можно принять или отвергнуть. В результате получаются три **одинаково истинные** теории: евклидова и две неевклидовы геометрии.

Пушкинист М. Алексеев пишет: “Пушкин и Лобачевский рождены одной эпохой” (см. в гл. 11 рассуждение Ю. Лотмана о связи творчества Пушкина с принципом дополнительности Бора; а также в части 2 комментарий к трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери”). Возможно, он имеет в виду то обстоятельство, что зрелые произведения Пушкина построены противоречиво, антиномично — в их основе лежит столкновение двух противоположных истин (см. гл. 6).

Итак, оказалось, что существуют три непротиворечивые, логически безупречные и равноправные геометрические системы: геометрии Евклида, Лобачевского и Римана. Естественно, возник вопрос: какая же геометрия имеет место в действительном материальном мире и какой геометрией следует пользоваться при решении проблем прикладного знания, например, физики и астрономии? Нельзя ли обратиться к **практике** для решения этого вопроса?

Вопрос оказался чрезвычайно сложным. Исчерпывающего ответа на него не дала до сих пор и наука наших дней. Многое проясняет общая теория относительности Эйнштейна (см. гл. 11). По Эйнштейну, в *пустом* пространстве (которое является, образно говоря, *плоским*) работает евклидова геометрия, а гравитационное поле (поле тяжести), существующее вокруг материальных тел, *искривляет* пространс-

тво, и в таком *искривленном* пространстве работают неевклидовы геометрии¹.

Плоское пространство имеет *нулевую* кривизну. Искривленное пространство может быть искривлено различно: оно может иметь как *положительную*, так и *отрицательную* кривизну. Например, шар и эллипсоид — это поверхности положительной кривизны; существуют и поверхности *отрицательной* кривизны, например, уже упомянутая *псевдосфера*.

Геометрия Евклида — это геометрия плоского (неискривленного) пространства; геометрия Лобачевского (*гиперболическая* геометрия) — геометрия пространства отрицательной кривизны; геометрия Римана — *эллиптическая* геометрия, она реализуется в пространстве положительной кривизны. Ей соответствуют построения на поверхности шара или эллипсоида [64, 235–242].

“Общая теория относительности показала, что в основу рационального описания физической действительности должна быть положена не обычная евклидова геометрия, а более общая риманова геометрия” [64, 174].

Почему риманова геометрия является *более общей*, нежели евклидова? Потому что плоскость можно рассматривать как фрагмент сферической поверхности с бесконечно большим радиусом. Это похоже на построения Николая Кузанского (см. гл. 3). *Прямое* и *кривое* (дуга окружности и хорда) — это противоположности; прямое не есть кривое, кривое не есть прямое. Однако если окружность имеет *бесконечно большой* радиус, то дуга такой окружности превращается в отрезок

¹ *Структура пространства, согласно общей теории относительности.*

Согласно общей теории относительности, геометрические свойства пространства не самостоятельны: они обусловлены материей...

Из предшествующих рассуждений мы уже знаем, что поля тяготения, т. е. распределение материи, влияют на поведение часов и масштабов. Отсюда уже ясно, что не может быть и речи о точной применимости евклидовой геометрии в нашем мире. Однако мыслимо, что наш мир мало отклоняется от евклидова; это предположение допустимо, поскольку, согласно расчету, даже массы порядка массы нашего Солнца лишь совершенно незначительно влияют на метрику окружающего нас пространства. Можно представить себе, что наш мир по своим геометрическим свойствам подобен поверхности, неравномерно искривленной в некоторых частях, нигде, однако, не отклоняющейся значительно от плоскости, и похож на поверхность слабо волнующегося моря...

А. Эйнштейн. О специальной и общей теории относительности (Общедоступное изложение) [210, 222–223].

Итак, наш мир, по Эйнштейну, является квазиевклидовым.

прямой. Таким образом, *прямое* есть частный случай *кривого*. *Кривое* превращается в *прямое*, когда в игру вступает *бесконечность*.

Впрочем, отклонения от *евклидовости* очень невелики, так невелики, что в условиях Земли их почти невозможно заметить. Даже такая громадная масса, как масса Солнца, все-таки приводит к очень незначительным искривлениям пространства (все же регистрируемым экспериментально: изменение положения звезд во время солнечного затмения (см. гл. 11) и некоторые особенности в движении ближайшей к Солнцу планеты Меркурий служат экспериментальными доказательствами общей теории относительности).

Итак, имеет место совершенно удивительная ситуация: **теоретически** евклидова и неевклидовы геометрии принципиально различны, основаны на *различных* системах аксиом и взаимно исключают друг друга, как прямое и кривое, как плоскость и сфера. Однако **практически**, в аспекте эксперимента и вычислений, они приводят к одним и тем же результатам (формулы неевклидовой геометрии переходят в формулы евклидовой, когда кривизна пространства стремится к бесконечности)¹: геометрия реального мира, по Эйнштейну, есть геометрия на сфере (эллиптическая, риманова геометрия), но радиус этой сферы так велик, что фрагмент ее поверхности *почти неотличим* от плоскости.

Это похоже на положение дел, например, в архитектуре. Планета Земля, на которой архитектор строит здание, *круглая*, ее поверхность близка к сфере. Однако радиус Земли так велик по сравнению с размерами здания, что архитектор вправе считать поверхность Земли *плоской* — тот маленький участок земной поверхности, который нужен ему, практически неотличим от плоскости. Строго говоря, геометрия на сфере — риманова геометрия; но если нам нужен совсем маленький участок сферы, то вполне хорошо работает евклидова геометрия, являющаяся частным случаем римановой. Таким образом, и евклидова, и неевклидовы геометрии способны описывать действительность.

Великий математик XX в. А. Пуанкаре² заключает: “Если... мы обратимся к вопросу, является ли евклидова геометрия истинной, то найдем, что он не имеет смысла. Это было бы все равно, что спрашивать, какая система истинна — метрическая или же система со старинными мерами, или какие координаты вернее — декартовы или же

¹ Фрид Э., Пастор И., Рейман И., Ревес П., Ружа И. Малая математическая энциклопедия. — Будапешт, 1976. — С. 346.

² Пуанкаре А. Наука и гипотеза // Пуанкаре А. О науке. — М., 1990. — С. 49.

полярные. Никакая геометрия не может быть более истинна, чем другая; та или иная геометрия может быть только *более удобной*¹.

Подведем итог сказанному. Осознав независимость аксиомы Евклида о параллельных от остальных аксиом евклидовой геометрии, математики сумели построить несколько неевклидовых геометрий: “Работа над аксиомой о параллельных привела к расчленению единого потока развития геометрии на множество рукавов”. Геометрия, до толе единая, разделилась на несколько *одинаково истинных* геометрий. Дальнейшее развитие математики не только не отменило этот результат, но всесторонне подтвердило и обосновало его: *существует не одна, а много математик*, формулирует современный исследователь [101, 313–314].

Итак, когда применяют аксиоматический метод, система знания строится на аксиомах (постулатах) — недоказуемых началах. *Доказываемое* знание зависит от того, какую систему аксиом мы выберем. Выбор же системы аксиом зависит от веры — аксиомы недоказуемы. *Внутри* системы аксиом знание может быть доказанным и обоснованным (доказательство есть не что иное, как сведение к аксиомам — это было показано на конкретном примере в гл. 2. — А. П.). Однако даже в геометрии возможны *многие* различные системы аксиом.

Вот как характеризует структуру научного знания выдающийся мыслитель XX в. К. Поппер: “ В эмпирическом базисе объективной науки нет ничего “абсолютного”. Наука не покоится на твердом фундаменте фактов. Жесткая структура ее теорий поднимается, так сказать, над болотом. Она подобна зданию, воздвигнутому на сваях. Эти сваи забиваются в болото, но не достигают никакого естественного или “данного” основания. Если же мы пере стали забивать сваи дальше, то вовсе не потому, что достигли твердой почвы. Мы останавливаемся просто тогда, когда убеждаемся, что сваи достаточно прочны и способны, по крайней мере некоторое время, выдерживать тяжесть нашей структуры” [86, 252].

Рассмотренная ситуация имеет прямое отношение, например, к проблеме обоснования этики. Что должно лежать в основании этической системы — разум или воля? Мыслители античности склонялись к первому, отцы христианской церкви — ко второму.

¹ Нечто подобное пишет и Б. Рассел: “Один набор аксиом — эвклидов; другие такие же хорошие наборы аксиом ведут к другим результатам. Насколько эвклидовы аксиомы верны — это вопрос, к которому чистый математик безразличен. Более того, на этот вопрос теоретически невозможно дать определенный утвердительный ответ” [165, 59].

Один из отцов церкви Августин Аврелий учил о том, что сущность духовной жизни человека — воля, а не разум. Еще один представитель учения о приоритете свободной воли над разумом — Иоанн Дунс Скот (1265–1308). **Хотя воля может быть направлена лишь на то, что познал разум, она все же самостоятельно выбирает из тех смыслов, которые предлагает разум** [115, 87].

Подобно тому, как можно построить различные геометрии, можно построить и *различные* этические системы, потому что возможны *различные* ответы на вопрос о том, что есть добро (благо). Хорошо то, что соответствует интересам власти, — это *авторитарная* этика; хорошо то, что отвечает интересам человека, — это *гуманистическая* этика; хорошо то, что предписывают десять заповедей, — это *христианская* этика. Трагедия Пушкина “Моцарт и Сальери” — это тоже столкновение двух истин, двух точек зрения (именно в этом Гегель усматривал сущность трагического конфликта).

Как уже было отмечено, постмодернисты отвергают самый принцип центрации: постмодерн начинается там, где заканчивается целое, тотальное. В приверженности к принципу центрации постмодернисты видят причину многих бед недавнего прошлого, например, мировых войн. Если есть два могучих государства, которые придерживаются *различных* идеологий, и при этом каждое настаивает на том, что его идеология *единственно* правильная (а ведь правду надо отстаивать *любой* ценой!), то, конечно, между ними возникнет война. Совершенно иначе события будут развиваться в том случае, если каждая из противостоящих сторон будет относиться с пониманием и уважением не только к себе, но и к другой стороне.

Внутри каждой системы знания, построенной на аксиомах, есть рациональное зерно, и это зерно может быть рационально высказано. Но при столкновении одной системы знания с другой системой знания, построенной на иных аксиомах, возникает ситуация *абсурда* (*непостижимое*); подобная ситуация может возникнуть, например, на рубеже эпох (конфликты античной и средневековой (христианской и языческой) культур, противостояние барокко и классицизма, классицизма и романтизма).

Впрочем, то, что при своем возникновении кажется абсолютно противоположным существующему и несовместимым с ним (например, *христианская* культура, возникавшая в *языческом* Риме), в многовековой перспективе истории может оказаться *частью* некоего

целого. Христианская культура во многих аспектах противоположна языческой, однако и та и другая оказались истоками позднейшей европейской культуры (вспомните о том, что Возрождение — это *синтез* или *диалог* христианства и язычества). То же самое можно сказать о противостоянии барокко и классицизма, классицизма и романтизма. Эти противоположности оказались *дополнительностями*.

Вспомните также мысль Г. Гессе, согласно которой действующие лица драмы (Моцарт и Сальери, Фауст и Мефистофель) могут быть рассмотрены как *разные* стороны *единой* души (см. часть 2, комментарий к пушкинской “Сцене из Фауста”).

В гл. 11 уже было сказано о значении *принципа дополнительности* для современной культуры. В. Руднев указывает на его связь с функциональной асимметрией полушарий головного мозга (см. гл. 1): “Вероятно, функциональная асимметрия полушарий головного мозга как раз и создает в человеческой деятельности **принцип дополнительности**, фундаментальность которого осознали как физики (Нильс Бор), так и семиотики (Ю. М. Лотман), а также именно билатеральной асимметрией опосредовано то, что мы с такой универсальностью в нашей картине мира и науке пользуемся именно бинарными оппозициями...” [170, 537].

Картина мира — система интуитивных представлений о реальности. Согласно В. Рудневу, основной инструмент при описании или реконструкции картины мира — бинарная оппозиция, двоичность восприятия окружающего мира:

Жизнь — смерть
Счастье — несчастье
Правый — левый
Хорошее — дурное
Близкое — далекое
Прошлое — будущее
Здесь — там.

Роль бинарных оппозиций, открытая в XX в., поистине не знает границ: они употребляются в диапазоне от стихотворного ритма, который построен на бинарном чередовании мельчайших единиц языка (ударный слог — безударный слог), до биологических ритмов дня и ночи, зимы и лета, а также культурных ритмов: идеалистическая культура — материалистическая культура. Поэтому исследователи подчеркивают важность такого фактора, как *билингвизм* (двуязычие)

в широком смысле этого слова. Мы не можем понять мир до конца, и эта невозможность понимания компенсируется бинарной *дополнительностью* точек зрения на мир. В этом суть культурологической концепции Ю. Лотмана, в этом же философская суть принципа дополнительности Н. Бора [170, 38–39].

Чешский культуролог Дмитрий Чижевский показал, что начиная с Возрождения великие художественные стили чередуются в Европе через один. То есть барокко отрицает Ренессанс и отрицается классицизмом. Классицизм отрицается романтизмом, романтизм — реализмом. Таким образом, Ренессанс, классицизм, реализм, с одной стороны, барокко, романтизм и модернизм — с другой, сближаются между собой. Поскольку Возрождение (Ренессанс) потому так и называется, что стремилось *возродить* античность, а стиль барокко преемственно связан с христианским Средневековьем, то в исторической перспективе можно указать на две линии наследования в европейской культуре: линии *античность — Возрождение — классицизм — реализм* противостоит линия *Средневековье — барокко — романтизм — модернизм*. Различие между ними подобно различию между рациональным и иррациональным, “левополушарным” и “правополушарным” мышлением (см. гл. 9: о природе гения как синтезе противоположностей).

Таким образом, имеет место *маятниковое движение культуры*, о котором пишет замечательный российский культуролог Г. Померанц. Картины мира, создаваемые, например, классицизмом и барокко, во многом противоположны друг другу. Если сопоставить их между собой (имея в виду, что они относятся к одной и той же реальности), то получим множество *глубоких* истин (в том смысле, который вкладывал в этот термин Н. Бор). Парадокс, растянутый во времени, превращается в колебание¹ — колебание между противоположными оценка-

¹ “Ю. М. Лотман отметил, что чередование больших культурных стилей, так называемая парадигма Чижевского — ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, — напоминает диалог между рассудочным левым и эмоциональным правым полушарием” [170, 538]. Еще раз напомним, что, по мнению В. Руднева, общий исток и парадигмы Чижевского, и принципа дополнительности — функциональная асимметрия полушарий головного мозга. Ю. Лотман пишет о диалоге. Это заставляет вспомнить идеи русского мыслителя, историка и теоретика литературы М. Бахтина, указывавшего на диалогический характер культуры вообще: “...диалогические отношения... это — почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, вещи, — с ними можно только диалогически общаться...” [23, 5].

ми одного и того же, между диаметрально различными воззрениями на одно и то же (см. часть 2: Капра Ф. Дао физики).

Чем отличается картина мира, созданная XIX в., от картины мира XX века? Самое фундаментальное философское противопоставление XIX в.: *бытие — сознание*. Бытие представлялось первичным, а сознание — вторичным. В XX в. эта оппозиция перестала играть определяющую роль. На ее место выдвинулось другое противопоставление: **текст — реальность.**³⁾ *В целом для картины мира XX в. характерно представление о первичности текста.* “Реальность окончательно не обнаружена, имеется только текст” — так характеризует эту ситуацию В. Руднев [170, 337].

Три кита культуры начала XX в. — кино, психоанализ и теория относительности — резко сдвинули картину мира в сторону первичности, большей фундаментальности сознания, вымысла, иллюзии¹.

Истинность текста может быть определена как его соответствие *реальности* (действительности). Однако **если реальность окончательно не обнаружена, тогда, конечно, трудно говорить не только о единственной истине** (уже было сказано о *плюрализме постмодерна*, о его отказе от концепции единственной истины), **но об истине вообще.**⁴⁾

Развитие и фундаментальность интровертированных “шизоидных” (о *шизофрении* см. подробнее в гл. 11) культурных направлений мысли и искусства усугубило эту картину. В XX в. очень многое изменилось по сравнению с XIX в. — понятие о пространстве, времени, событии. Все это интериоризировалось, то есть стало неотъемлемой частью неразрывного единства наблюдателя и наблюдаемого (см. в гл. 10 о *субъектно-объектной парадигме*). И, наконец, чрезвычайно важно то, что XX в. понял: ни одна картина мира, взятая по отдельности, не является исчерпывающей, всегда нужно посмотреть на то, как выглядит обратная сторона медали — только так можно более или менее адекватно судить о целом (в этом суть уже много раз упомянутого *принципа дополнительности*). Можно привести простой пример: представим себе, что человек рассматривает некоторый трехмерный объект. *Одна точка зрения, какой бы выгодной и удобной она ни была, позволяет увидеть в лучшем случае только половину*

¹ Девизом великого французского философа Рене Декарта было “Мыслю — следовательно, существую” (*Cogito ergo sum*), а его соотечественник, один из наиболее выдающихся философов XX в., Жиль Делёз (1925–1995) руководствовался формулой “Воображаю — следовательно, существую”. Различие красноречиво.

объекта. Для того чтобы составить представление о целом, совершенно необходимо посмотреть как минимум с *двух* противоположных сторон (точек зрения). Вообще же говоря, таких точек зрения может быть много; чем их больше, тем более полное представление о предмете исследования можно получить.

Созданию новой картины мира способствовали как наука XX в. в целом, так и квантовая механика в частности. До появления квантовой механики в мышлении не только физиков, но и представителей других наук доминировали чисто механистические представления. Считалось, что колья скоро начальные состояния системы задано, ее дальнейшая эволюция во времени точно предсказуема. Суть детерминизма наиболее полно выразил выдающийся французский математик и физик Пьер Симон Лаплас (1749–1827) в известном отрывке из “Аналитической теории вероятностей”: “Разумное существо, которое в каждый данный момент знало бы все движущие силы природы и имело бы полную картину состояния, в котором природа находится, могло бы (если бы только его ум был в состоянии проанализировать эти данные) выразить одним уравнением как движение самых больших тел мира, так и движение мельчайших атомов. Ничто не осталось бы для него неизвестным, и оно могло бы обозреть одним взглядом как будущее, так и прошлое” (*лапласов детерминизм*). Иначе говоря, если бы такое существо знало начальные состояния всех индивидуальных частей системы (в частности, положения и скорости всех образующих систему частиц) и взаимодействия между ними, то оно могло бы предсказать состояние системы в любой момент в будущем.

С возникновением в 20-х годах XX в. квантовой теории стало ясно, что предсказывать с абсолютной точностью положения и скорости частиц *невозможно даже в принципе* (ведь соотношение неопределенностей Гейзенберга показывает, что скорость и положение частицы невозможно одновременно измерить с абсолютной точностью). **Поскольку квантовая теория лежит в основе всех явлений материального мира, эти неопределенности неизбежны.** Это имеет особенно важное значение в тех случаях, когда микроскопические явления усиливаются настолько, что обретают макроскопические размеры (например, в биологии квантовые флуктуации могут вызывать мутации). И так, классическая механика исходит из альтернативной дилеммы “*необходимость — случайность*” и занимается исключительно областью необходимости. Квантовая механика предсказывает некий

ряд разных результатов и дает *вероятность* каждого из них. Таким образом, квантовая механика вносит в науку **неизбежный** элемент непредсказуемости или случайности (***неустрашимая роль случайности*** в эволюции сложных систем — это также и один из важнейших результатов ***синергетики***).

Выдающийся ученый нашего времени нобелевский лауреат Илья Пригожин пишет о величайшем физике XX в. Альберте Эйнштейне: “Эйнштейн придерживался глубоко пессимистических взглядов на человеческую жизнь. Он жил в особенно трагический период человеческой истории, в период фашизма, антисемитизма и двух мировых войн. Но его видение физики отождествлялось с наивысшим триумфом человеческого разума над миром, триумфом, удовлетворяющим страстному стремлению отделить чистое объективное знание от области неопределенного и субъективного. Это стремление может объяснить ***превалирование бытия над становлением*** на протяжении большей части истории физики” (курсив мой. — А. П.). Действительно, в продолжение по меньшей мере трех столетий, с XVII по XIX век, в центре внимания классической науки — *мир без времени*, неизменные, неподвижные объекты, ***ставшее*** (“Закат Европы” О. Шпенглера начинается с фундаментального противопоставления *ставшее* — *становление*). Только во второй половине XIX в. идея развития начинает оказывать все более значительное воздействие на естественные науки.

“Глава Брюссельской научной школы И. Пригожин называет эту ситуацию “переоткрытием времени”. Для классического подхода время представляет собой лишь внешний количественный параметр и, что самое главное, — полностью обратимо. Обратимость здесь, по существу, означает отсутствие времени, так как снимает различие между прошлым, настоящим и будущим. В этом смысле можно говорить о “безвременной”, то есть безразличной к направлению времени научной картине мира. Известно следующее высказывание Эйнштейна: “Для нас, убежденных физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим всего лишь иллюзия, хотя и весьма устойчивая” (Einstein A. — Besso M. Correspondance 1903–1955. — Paris, 1972, p. 539)... Но рядом с классическим миром “без времени” встает представление о мире развивающемся. Термодинамика с ее понятием энтропии и дарвинизм с его понятием эволюции — первые научные концепции, которые несли в себе содержательное и качественное представление о времени... В отличие от “физики существующего”

(*being*) рождается “физика возникающего” или “физика становления” (*becoming*)” (Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. — М., 1992. — С. 99–100).

Вообще говоря, статическое, “безвременное”, и динамически-процессуальное направления противоположны друг другу, но эта противоположность должна пониматься в духе принципа дополтельности Бора.

“Французский философ Эмиль Мейерсон усматривал в попытке сведения природы к тождеству основную движущую силу западной науки (Meyerson E. Identity and Reality. — L.: Allen and Unwin, 1930). Эта движущая сила парадоксальна, подчеркнул Мейерсон, так как стремление к идентификации уничтожает то, что должно познать. Что остается от нашего отношения к миру, если этот мир сводится к некоторой геометрической истине?..

Но и то, что полностью случайно, также лишено реальности. Мы можем понять отказ Эйнштейна от случая как от универсального ответа на наши вопросы. (“Я не верю, что Старик играет в кости”. — говорил Эйнштейн о Боге. — А. П.) Мы должны отыскать узкую тропинку, затерявшуюся где-то между двумя концепциями, каждая из которых приводит к отчуждению: концепцией мира, управляемого законами, не оставляющими места для новации и созидания, и концепцией, символизируемой Богом, играющим в кости, концепцией абсурдного, акаузального мира (т. е. такого, в котором отсутствует причинно-следственная связь. — А. П.), в котором ничего нельзя понять...

То, что возникает буквально на наших глазах, есть описание, промежуточное между двумя противоположными картинками — детерминистическим миром и произвольным миром... Реальный мир управляется не детерминистическими законами, равно как и не абсолютной случайностью. В промежуточном описании физические законы приводят к новой форме познаваемости, выражаемой несводимыми вероятностными представлениями. Ассоциируемые теперь с неустойчивостью, будь то неустойчивость на микроскопическом или на макроскопическом уровнях, несводимые вероятностные представления оперируют с возможностью событий, но не сводят реальное индивидуальное событие к выводимому, предсказуемому следствию. Такое разграничение между тем, что предсказуемо и управляемо, и тем, что непредсказуемо и неуправляемо, возможно, удовлетворило бы эйнштейновский поиск познаваемости.

Прокладывая тропинку, избегающую драматической альтернативы между слепыми законами и произвольными событиями, мы обнаруживаем, что значительная часть конкретного мира вокруг нас до сих пор “ускользала из ячеек научной сети”, если воспользоваться выражением Уайтхеда. Перед нами открылись новые горизонты...” [159, 260–263].

Вспомните то, что было сказано в гл. 2 о воззрениях Платона: в подвижном, неустойчивом, переменном, изменчивом не бывает (не может быть) знания, **истина неподвижна**. Это платоновское убеждение воплотилось в истории европейской науки. И. Пригожин, один из создателей *синергетики* (еще одной, наряду с квантовой механикой, области *неклассической науки*), с полным основанием заметил, что наука все время, т. е. со времен античности, оставалась наукой о *бытии* и только в продолжение двух последних десятилетий (т. е. во второй половине XX в.) начала приобретать черты науки о *становлении* (к этой области и относится синергетика): “...наше видение природы претерпевает радикальные изменения в сторону множественности, темпоральности и сложности” [160, 11].

Таким образом, **классическая наука есть в основном наука о неподвижном, неизменном, постоянном**. Исследование движения, изменения, развития, становления (“Мир есть становление”, писал Гегель) в продолжение длительного времени оставалось прерогативой искусства (в частности, временных искусств — поэзии и музыки) и философии.

**Новая картина мира:
синергетика и глобальный
эволюционизм**

Однако современная наука не такова. Решительно во всех ее областях утверждается принцип **глобального эволюционизма**, означающий, что как материя, так и Вселенная в целом и во всех ее элементах не могут существовать вне развития. Наука, в продолжение многих столетий изучавшая *неподвижное, неизменное, ставшее*, становится исследованием *возникающего, меняющегося, становящегося*: “...современное естествознание вправе провозгласить лозунг: “Все существующее есть результат эволюции!” Укорененность в нынешней научной картине мира представления о всеобщем характере эволюции является ее главной отличительной чертой. В биологии концепция эволюции имеет давние устойчивые традиции. А вот физика и химия к таким

идеям только привыкают. Облегчить этот процесс, видимо, призвано новое междисциплинарное научное направление (появившееся в 70-х гг. (XX в. — А. П.) — **синергетика**. Она претендует на то, что способна описать движущие силы эволюции любых объектов нашего мира” [106, 81–82].

Что же такое синергетика? Это теория самоорганизации, развитая в трудах Г. Хакена и И. Пригожина. Главный мировоззренческий сдвиг, произведенный синергетикой, можно выразить следующим образом:

- процессы разрушения и созидания, деградации и эволюции во Вселенной по меньшей мере равноправны;
- процессы созидания (нарастания сложности и упорядоченности) имеют единый алгоритм независимо от природы систем, в которых они осуществляются.

Таким образом, синергетика претендует на открытие некоего универсального механизма, с помощью которого осуществляется самоорганизация как в живой, так и в неживой природе. Под **самоорганизацией** при этом понимается **спонтанный переход открытой неравновесной системы от менее к более сложным и упорядоченным формам организации**.

Итак, синергетика утверждает, что развитие открытых и сильно неравновесных систем протекает путем нарастающей сложности и упорядоченности. В цикле развития такой системы наблюдаются две фазы:

- период плавного эволюционного развития с хорошо предсказуемыми изменениями, подводящими в итоге систему к некоторому неустойчивому критическому состоянию;
- выход из критического состояния одновременно, скачком и переход в новое устойчивое состояние с большей степенью сложности и упорядоченности.

Важная особенность: переход системы в новое устойчивое состояние неоднозначен. Достигая критических параметров система из состояния сильной неустойчивости как бы “сваливается” в одно из многих возможных новых для нее устойчивых состояний. В этой точке (ее называют точкой бифуркации) эволюционный путь системы как бы разветвляется, и какая именно ветвь развития будет выбрана — решает случай. Но после того, как “выбор сделан” и система перешла в качественно новое устойчивое состояние, — назад возврата нет. Процесс этот необратим. Отсюда следует, что развитие таких систем имеет при-

нципиально непредсказуемый характер. Можно просчитать варианты ветвления путей эволюции системы, но какой именно из них будет выбран случаем — однозначно спрогнозировать нельзя.

Итак, мы видим, что наука XX в. (не только квантовая механика, но и синергетика) вынуждена признать **принципиально** важную роль случайности в мире.

Формирование живого организма, динамика популяций, рыночная экономика — все это примеры самоорганизации систем самой различной природы. Синергетическая интерпретация такого рода явлений открывает новые возможности и направления их изучения. В обобщенном виде новизну синергетического подхода можно выразить следующими положениями:

- хаос не только разрушителен, но и созидателен, конструктивен; развитие осуществляется через неустойчивость (хаотичность);
- линейный характер эволюции сложных систем, к которому привыкла классическая наука, не правило, а скорее, исключение; развитие большинства таких систем носит нелинейный характер. А это значит, что для сложных систем всегда существует несколько возможных путей эволюции;
- *развитие осуществляется через случайный выбор одной из нескольких разрешенных возможностей дальнейшей эволюции в точках бифуркации. Следовательно, случайность — не досадное недоразумение, она встроена в механизм эволюции.* А еще это значит, что нынешний путь эволюции системы может быть и не лучше отвергнутых случайным выбором.

Синергетика родом из физических дисциплин — термодинамики, радиофизики. Но ее идеи носят междисциплинарный характер. Они подводят базу под совершающийся в естествознании глобальный эволюционный синтез. Поэтому в синергетике видят одну из важнейших составляющих современной научной картины мира: “Распространение синергетической парадигмы стало одним из мощных факторов, обеспечивающих стирание границ между естествознанием и обществоведением и построение универсальной эволюционной картины мира” (Назаретян А. П. Интеллект во Вселенной: истоки, становление, перспективы. — М., 1992).

Одно из воплощений **принципа глобального эволюционизма** — так называемая **теория Большого взрыва**, объясняющая возник-

новение ныне наблюдаемой Вселенной. Согласно этой теории, возраст Вселенной — около 20 миллиардов лет. “В 1929 г. американский астроном Эдвин Хаббл сделал эпохальное открытие: оказалось, что в какой бы части неба ни вести наблюдения, все далекие галактики быстро удаляются от нас. Иными словами, Вселенная расширяется. Это означает, что в более ранние времена все объекты были ближе друг к другу, чем сейчас. Значит, было, по-видимому, время, около десяти или двадцати тысяч миллионов лет назад, когда они все находились в одном месте, так что плотность Вселенной была бесконечно большой... Вселенная была **бесконечно** малой и **бесконечно** плотной” [194, 15].

Таким образом, в физике XX в. оказалась востребованной категория **бесконечности**, традиционно считавшаяся математической или философской абстракцией. В результате Большого взрыва части Вселенной начали удаляться друг от друга, и этот процесс продолжается до сих пор.

Мир, в котором мы живем, имеет долгую историю, которая в общих чертах известна современной науке. В таблице представлена хронология наиболее важных событий этой истории [106, 78–88].

Период	Событие
20 млрд лет назад	Большой взрыв Через несколько сотен тысяч лет — появление атомов легких элементов
19–17 млрд лет назад	Образование галактик
15 млрд лет назад	Появление звезд первого поколения
5 млрд лет назад	Рождение Солнца
4,6 млрд лет назад	Образование Земли
3,8 млрд лет назад	Зарождение жизни
450 млн лет назад	Появление растений
150 млн лет назад	Появление млекопитающих
2 млн лет назад	Начало антропогенеза

В эпоху постмодерна возникает новая культура философствования о мире, человеке и его судьбе во Вселенной. Главная особенность этой новой культуры философствования — озабоченность положением личности в информационном обществе, которое непрерывно совершенствует индустрию средств идейного, интеллектуального, мировоззренческого овладения человеком. Акцентируя внимание на

том, что любая идея (какой бы великой она ни казалась) — это всегда не более чем продукт, артефакт интеллектуальной деятельности человека, т. е. нечто вторичное, производное по сравнению с бытием самого человека, постметафизики риторически спрашивают: “Разве не абсурдно этот продукт, т. е. идею, превращать в центр власти над творческой индивидуальностью и приносить ей в жертву достоинство, свободу, жизнь человека? Разумно ли ставить жизнь личности во всей полноте ее проявлений ниже какого бы то ни было ее продукта? Не угрожает ли такая стратегия идеократического овладения человеком во всех его измерениях тотальным угнетением человеческого достоинства, самостояния, свободы?”

Плюрализм (множественность) постмодерна актуализирует категорию иронии (см. гл. 8, 9). Важнейшая особенность постметафизической культуры философствования состоит в ее *иронизировании* над амбициозными претензиями традиционной метафизики, стремящейся дать окончательные ответы на *вечные вопросы* философии. Субъект постметафизического философствования не позволяет себе занять позицию того, кто утверждает: “Я знаю, как надо”. Позиция постметафизиков кратко и ярко очерчена в четверостишии русского поэта А. Галича, который предупреждает, обращаясь к каждому из нас:

Не бойся войны, не бойся тюрьмы,
Не бойся мора и глада,
А бойся единственно только того,
Кто скажет: Я знаю, как надо!

Иронически переосмысливая концепции модерна, постметафизика стремятся лишь к одному — к защите достоинства личности, создающей себя в обществе, которое *непрерывно совершенствуется индустрией средств идейного, интеллектуального, мировоззренческого овладения человеком*.

Всеобщий плюрализм и отказ от серьезности — таковы, по мнению В. Руднева, определяющие черты постмодерна⁵⁾; в нем господствуют *всеобщее смешение* и *насмешливость над всем*. Вот какой диалог ведут герои романа “Бессмертие”, принадлежащего выдающемуся современному писателю Милану Кундере [114, 398–399]:

- *Этот мир все принимает всерьез!..*
 - *У меня скорее было ощущение, что никто ничего не принимает всерьез!*
- Все жаждут только развлечений!*
- *Это одно и то же...*

Одним из главных принципов постмодерна стала “культурная опосредованность”, или, если говорить кратко, цитата. “Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны”, — как-то обронил С. Аверинцев. Поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре — это цитата.

“Другой фундаментальный принцип постмодернизма — отказ от истины. Разные философские направления по-разному понимали истину, но постмодернизм вообще отказывается решать и признавать эту проблему”, — пишет В. Руднев [170, 335].

В отличие от интеллектуалов модерна, постметафизики полагают, что истины науки не стоят того, чтобы ради них жертвовать свободой, достоинством, жизнью человека. Какой бы ценной для человечества ни была истинность, скажем, гелиоцентризма, главное состоит не в том, соответствует ли он реальности. Самое важное для постметафизика состоит в обеспечении таких социокультурных условий, при которых личность, верящая в гелиоцентризм, может открыто сказать об этом, не боясь быть битой или изолированной от общества. С этой точки зрения принципиальное значение имеет возможность личности открыто говорить с другими о том, что ей представляется истинным, а не только о том, что фактически является таковым. “Если мы позаботимся о свободе личности, — пишет современный философ Р. Рорти, — то истина сама о себе позаботится”.

Постмодернисты не отвергают культуру философствования, доминировавшую в эпоху модерна. Неприемлемо для них лишь пристрастие модернистов к разным типам “духовного монополизма”, “финализма”, “монизма” и к принципу центрации (геоцентризм, рациоцентризм, антропоцентризм, представление о единственности истины). Под влиянием инициаторов новой культуры философствования “метафизика центризмов” (типа рациоцентризма Декарта или панлогизма Гегеля) постепенно утрачивает доминирующее положение, уступая место “постметафизике децентризмов”. Каждый из этих “децентризмов” представляет собой место сосуществования автономных центризмов и парадигм, конкурирующих между собой.

Вот что в работе “Пегасы и клоны” пишет о **плюрализме постмодерна** Б. Парамонов: “...у новой, позитивистской культуры, или, как принято говорить, цивилизации, есть одно громадное отрицательное достоинство: она менее красива, менее одухотворена, но

зато не так часто делает грубые ошибки. А цена грубых ошибок в эпоху технической экспансии человечества возрастает непомерно: достаточно назвать современные войны или возможности тотального контроля над подвластным населением. Новая культура, отказавшись от Единой Истины, если угодно — утратив волю к ее отысканию, создала тем самым гарантии выживания. Почему, например, не бывает войн между демократическими странами? Не потому, что у них не бывает конфликтов, а просто потому, что в мировоззрении демократического человека отсутствует фанатизм: вера в собственную правду, представленная Единой Истиной. Демократический человек знает, что нет таких истин, за которые стоило бы умирать, — потому что сегодняшняя “вечная” истина завтра окажется предрассудком. Он утратил веру в слова, и это сделало его свободным. Вот этот, так сказать, “великий отказ” — отказ от целостной культуры, порождаемой исповеданием Единой Истины, — и сделал человеческое житье-бытьё более или менее сносным.... Главное... человек остается жив; а живой человек всегда придумает что-нибудь интересное, даже и в поэтическом отношении” [149, 342–343].

Современный человек видит Просвещение воплощенным в двух версиях — капиталистической и социалистической. Капитализм сосредоточился на расширении свобод буржуазного индивида, его благ и наслаждений. Социализм, наоборот, ориентировался на расширение принципа справедливости и достижение экономического равенства. Он придает первостепенное значение социальным нуждам, социальной ответственности, вообще усовершенствованию социальной сферы, однако плохо совместим со свободой и демократией. “Демократический социализм — эта великая утопия последних поколений — не только недостижим, но... действия, направленные на его осуществление, приведут к результатам неожиданным и совершенно неприемлемым для его сегодняшних сторонников... Демократия... находится с социализмом в непримиримом противоречии. Лучшее всех сумел разглядеть это де Токвиль. “Демократия расширяет сферу индивидуальной свободы, — говорил он в 1848 г., — социализм ее ограничивает. Демократия утверждает высочайшую ценность каждого человека, социализм превращает человека в простое средство, в цифру. Демократия и социализм не имеют между собой ничего общего, кроме одного слова: равенство. Но посмотрите, какая разница: если

демократия стремится к равенству и свободе, то социализм — к равенству в рабстве и принуждении” (Хайек¹ Ф. А. Дорога к рабству // Антология мировой политической мысли: В 5 т. — М., 1997. — Т. 2. — С. 417–428).

Несмотря на определенные достижения, обе политико-экономические стратегии в конце концов обнаружили свои скрытые противоречия. Социализм заточил индивида в социальные структуры; в результате он стал отдавать людей социальным режимам, не имеющим оправдания. Если социализм отрицал индивида и жертвовал его “хорошей жизнью” ради своего видения идеального общества, то капитализм создавал искаженных индивидов, подменяя процесс формирования зрелых, свободных личностей процессом распространения зловещего разнообразия эгоизмов, гедонизмов и т. п. Обе указанные стратегии неотвратимо ведут в лабиринты бюрократической администрации, которая обезличивает человека.

Постмодерн находится в оппозиции к диктатуре разума. Именно она порождает разные типы идеократий с их параноидальными попытками поставить историческую эволюцию жизни под власть той или иной “великой идеи”, или “великой цели”, вывести наконец железной рукой человечество на единственно правильный путь к целостности, единству, тотальности, загнать жизнь в наперед заданную идеологическую схему, подчинить ее схематизму чистого разума. Ведь разум, логика — это всегда всеобщее, коллективистское, типическое. По отношению к человеческой неповторимости (ведь каждый из людей в чем-то неповторим, уникален) разум может выступать как нечто насильственное, репрессивное. Изобличая просветительский лого-рациоцентризм как главного виновника появления в XX в. таких версий идеократий, как фашизм и тоталитаризм, постмодернисты утверждают, что эпоха модерна отошла в прошлое.

Важно подчеркнуть принципиальное отличие постмодернистской критики разума от модернистской. Стратегическая цель последней (Бэкон, Декарт, Кант, Гегель) состоит в очищении сознания от разного рода ошибок и фикций. Эта критика осуществлялась ради расширения и укрепления власти разума прежде всего в сфере научно-технологической. Постмодернистская критика разума имеет иную цель.

¹ Хайек Ф. А. (1899–1992) — западноевропейский политолог, экономист и социолог.

Она возникает после того, как безраздельная власть научного разума над жизненным миром человечества начинает восприниматься не как сама собой разумеющаяся, а как нуждающаяся в обосновании. Постмодернистская критика рაციоцентризма указывает на то, что в определенных условиях разум порождает разнообразные типы интеллектуального, морального, мировоззренческого принуждения и диктата. Пытаясь превратить жизненный мир в тотальную упорядоченность, разум угнетает витальное начало гипертрофией начала спиритуального. Вследствие этого жизнь все более сурово регламентируется и ограничивается. В ней остается все меньше возможностей для героизма, творческих порывов, самостояния личности, чем дальше, тем более торжествуют посредственность, покорность, конформизм.

Акцентируя парадоксальность проблемы, Н. Автономова¹ отмечает: “Давно сказано, что сон разума порождает чудовищ; а что, если чудовищ порождает и бодрствующий разум? Парадокс рациональности, состоящий в том, что чем осознаннее ставят цель, тем шире бездна между нею и результатом, приобретает ныне экзистенциальное значение для всего рода человеческого”.

То, что существенно для постмодерна в целом, — это стремление преодолеть духовный, интеллектуальный фундамент модерна, т. е. фундамент, на котором основана индустриальная цивилизация. Этот фундамент инициаторы постмодерна усматривают в *картезианском дуализме*, который обнаруживает себя в новоевропейской теологии, культурологии, философии в виде таких расколов, дихотомий, оппозиций, как, например, “духовное — телесное”, “рациональное — аффективное”, “ментальное — витальное”, “культурное — природное”, “душа — тело”, “Я — не-Я”, “субъект — объект” и т. д.

Подчеркивая абсолютную несовместимость полюсов в таких дихотомиях, Декарт отмечал: “Я, то есть моя душа, благодаря которой я являюсь собой, вполне и действительно разграничена с моим телом и может быть и существовать без него”.

Наиболее неприемлемым для постмодернистов моментом в картезианском дуализме является не столько упомянутый раскол, сколько предпочтение одного из полюсов этого дуализма, а именно левого (“духовное”, “рациональное”, “ментальное”, “Я”, “субъект”) и одновременно сведение другого полюса к статусу фикции и иллюзии.

¹ Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. — М., 1998. — С. 4.

В этом фатальном для модерна картезианском противопоставлении двух фундаментально важных измерений человеческого бытия в мире постмодернисты усматривают корни всей новоевропейской культуры и причину возникновения рациократии, диктатуры Разума. Тут же, по их мнению, находится ответ на вопрос М. Фуко о том, почему культура Запада “стала именно такой, какой она является сегодня — культурой, проникнутой послушанием, рациональными формами господства, пользой и расчетом”.

Вопросы и задания

1. Прочитайте стихотворения поэтов XX в., новеллу Х. Борхеса, фрагмент из книги Н. Мандельштам.
2. Каковы истоки культуры модерна?
3. Что такое постмодерн и каковы его отличия от предшествующей историко-культурной эпохи?
4. Какую роль в становлении постмодерного плюрализма сыграло открытие неевклидовых геометрий?
5. Почему постмодернисты отвергают принцип центрации?
6. Что такое парадигма А. Чижевского?
7. Чем отличается картина мира, созданная XIX веком, от картины мира XXвека?
8. Что такое синергетика?
9. В чем состоит принцип глобального эволюционизма?

Примечания

¹⁾ Что касается сугубо философского аспекта постмодернизма, то о нем можно составить представление, например, по следующему учебнику:

Философия: Учебник / Под ред. В. Д. Губина, Т. Ю. Сидориной, В. П. Филатова. — М., 1998. — С. 408–421.

²⁾ В гл. 11 было сказано о том, что создание теории относительности и квантовой механики было величайшим событием в истории *физики*. *Математика* в XIX и XX вв. переживала не менее великие события. Одним из них было создание неевклидовых геометрий. Другим — построение в конце XIX в. теории бесконечных множеств, творцом которой был великий немецкий математик Георг Кантор (1845–1918). **В этой теории нашла свое наиболее полное математическое выражение идея актуальной бесконечности** (см. гл. 2, прим. 2).

Вот как в работе “Проблемы оснований математики” об этом пишет М. Козлова: “Математикам этого времени казалось, что всю математику

вообще можно свести к арифметике, а арифметику, в свою очередь, можно обосновать с помощью абстрактной теории множеств: “Сведение математики к арифметике, обоснование последней с помощью абстрактной теории множеств, понятия которой равнозначны по своей общности с понятиями логики, означало выход к логическому обоснованию математики... К концу XIX в. были достигнуты уже настолько большие успехи в систематизации и строгом обосновании математики, что казалось: эта трудная работа близка к завершению. После работ Г. Кантора математиками, по словам Г. Вейля, владело убеждение, что “грандиозное здание анализа приобретает несокрушимую крепость, оказываясь прочно заложенным и строго обоснованным во всех своих частях” (Вейль Г. О философии математики. — М. — Л., 1934. — С. 16). Эта картина напоминает ситуацию в физике, где к началу 90-х годов XIX в. установилось мнение, будто стройное здание классической физики почти полностью завершено и остается подработать лишь кое-какие детали (см. гл. 11. — *А. П.*). И вопреки ожиданиям, вскоре разразился “кризис в физике”, поставивший под сомнение ее обоснование на базе механики Ньютона. Не менее драматическими были события в математике.

Не успела теория множеств сформироваться в качестве самостоятельной научной дисциплины и реализовать свои возможности в деле обоснования математики, как возникло неожиданное препятствие. Уже при жизни Кантора, в период, когда ожидался небывалый триумф теории множеств, в ней обнаружили парадоксы или антиномии. Первый парадокс в 1895 г. установил сам Кантор и сообщил о нем в письме к Гильберту... Одной из задач своей научной деятельности Кантор считал устранение парадоксов, но это ему не удавалось: число парадоксов с течением времени не только не уменьшалось, но, напротив, продолжало возрастать... Ситуация в самом деле была обескураживающей. Вот как это выразил крупнейший математик первой половины XX в. Д. Гильберт: “Состояние, в котором мы находимся сейчас в отношении парадоксов, на продолжительное время невыносимо. Подумайте: в математике — этом образце достоверности и истинности — образование понятий и ход умозаключений, как их всякий изучает, преподает и применяет, приводит к нелепости. Где же искать надежность и истинность, если даже само математическое мышление дает осечку?” (Гильберт Д. Основания геометрии. — М. — Л., 1948. — С. 349). Парадоксы фиксировали внутренние логические трудности теории множеств, лежащие в самих ее основах — фундаментальных понятиях и способах рассуждения. Возникшую ситуацию называют кризисом оснований математики” [103, XIV–XVI].

Что такое парадокс? Это противоречие, такая ситуация, когда имеют место два противоположных ответа на один и тот же вопрос, причем оба одинаково хорошо обоснованы. В гл. 3 было показано, к чему приводит наличие противоречия в основаниях теории.

Как оказалось, источник парадоксов — понятие *актуальной бесконечности*, играющее очень важную роль в канторовской теории множеств. **Обратившись к понятию актуальной бесконечности, математика покинула пределы науки (доказательности, непротиворечивости) и вышла в область религии, искусства, чуда.**

Вспомните о том, что бесконечность — атрибут Бога; в соответствии с идеями Николая Кузанского, в бесконечности совпадают противоположности (см. гл. 3). Вполне естественно, что использование идеи актуальной бесконечности привело к парадоксам.

“Преодоление кризиса в основаниях математики связано с решительным отказом от идеи актуальной бесконечности”¹. Одну из современных программ обоснования математики предлагает философское направление, известное под названием *интуиционизм*; основателем его был голландский математик Л. Брауэр (1881–1966). Интуиционисты отрицают базисный характер логики по отношению к математике, а последним основанием математики и логики признают интуитивную убедительность. Постулатом здесь стала мысль о том, что возможность “построения” бесконечного числового ряда (ряда натуральных чисел, уходящего в бесконечность. — А. П.) есть *“базисная интуиция”* человеческого сознания. В основу своего подхода к математике интуиционизм кладет понятие *потенциальной бесконечности* (см. гл. 2, прим. 2. — А. П.) и связанное с ним понимание *существования* математических объектов как принципиальной возможности их построения” [103, XXII–XXIII].

3) “В начале XX в. в Кембридже, как свидетельствует Б. Рассел, бывовал следующий характерный каламбур: “What is mind? — No matter. What is matter? — Never mind”. (Что такое сознание? — Неважно. Что такое материя? — Несущественно.) В действительности вопрос о материи и сознании был просто снят и заменен другим противопоставлением: язык — реальность. Фундаментальное отличие второй оппозиции от первой состоит в том, что она носит не метафизический, а семиотический характер. То есть реальность противопоставляется теперь не сознанию или духу, а языку, который тоже часть реальности, поскольку у него кроме плана содержания (значения и смысла) есть план выражения (форма, которая материальна). И вопрос стоит не так, что первично в онтологическом смысле, язык или реальность, то есть не “что было раньше” — так вопрос ставить бессмысленно, на него один ответ: “Мы этого не знаем”. Вопрос стоит по-другому: что более фундаментально в прагматическом смысле, на что можно тверже опереться — на реальность или на язык? Специфика философии XX в. со-

¹ Критические замечания в связи с использованием идеи актуальной бесконечности высказывал еще Гаусс. Резко выступал против Кантора и ставил под сомнение методы классической математики также Л. Кронекер (1823–1891). Предшественником интуиционизма можно считать также А. Пуанкаре (1854–1912).

стояла в том, что на этот вопрос она отвечала, что более фундаментальным является язык, что легче опереться на язык, потому что он проще устроен, чем реальность” [170, 74–75].

Итак, *язык связан с текстом* и противопоставлен *реальности*.

“В соответствии с пониманием автора словаря, реальность — это текст, написанный Богом, а текст — это реальность, созданная человеком” [170, 460].

4) Приведем стихотворение Т. Кибирова¹.

Когда Понтий Пилат с высоты
передовой науки и прогрессивной культуры
спросил арестованного жидка:
“Что есть истина?” —

он ведь не ожидал и не хотел
услышать ответ.
Он-то знал,
Что ответа нет...

Априорные знания эти,
высота философии сей
аксиомами стали для бедных детей,
пропечатаны в каждой газете,
в интернете, буклете, кассете
и в моем бестолковом куплете...

Есть вопросы?
Вопросов нету.

5) Примечательно совпадение этих воззрений со взглядами выдающегося современного литератора, чешского прозаика М. Кундеры [114, 151–156].

— Война между Ираном и Ираком — забава? — спросил Медведь, и в его сочувствие к Полю постепенно стало примешиваться раздражение. — А сегодняшняя катастрофа, этот кошмар на железной дороге, это что, забавное происшествие?

— Ты допускаешь привычную ошибку, считая смерть трагедией, — сказал Поль; видно было по нему, что он с утра в отличной форме.

— Должен признаться, — сказал Медведь ледяным тоном, — что смерть я действительно считал трагедией.

— И ошибался, — сказал Поль. — Железнодорожная катастрофа, несомненно, кошмар для того, кто в поезде или у кого там сын. Но в новостях смерть значит то же самое, что в романах Агаты Кристи, которая, между прочим, самый великий волшебник всех времен, потому что сумела превратить убийство в развлечение, причем не одно убийство, а десятки убийств, сотни убийств, конвейер убийств, совершенных для нашего удовольствия в истре-

¹ Кибиров Т. Интимная лирика. — СПб., 1998. — С. 31.

бительном лагере ее романов. Освенцим забыт, но из крематория романов Агаты вечно возносится к небу дым, и только чрезвычайно наивный человек мог бы утверждать, что дым этот — трагедия...

Медведь ответил ему тоном еще более ледяным:

— Я тоже читаю Агату Кристи! Когда утомлен, когда хочется ненадолго стать ребенком. Но если всякий час жизни превратится в детскую игру, мир в конце концов погибнет под наш веселый лепет и смех.

Поль сказал:

— Я предпочел бы погибнуть под звуки детского лепета, чем под звуки “Похоронного марша” Шопена. И скажу тебе вот что: в этом похоронном марше, прославляющем смерть, заключено все зло. Кабы меньше было траурных маршей, было бы, возможно, и меньше смертей. Пойми, что я хочу сказать: почтение к трагедии гораздо опаснее, чем беззаботность детского лепета. Осознал ли ты, что является вечным условием трагедии?

Существование идеалов, почитаемых более ценными, чем человеческая жизнь. А что является условием войн? То же самое. Тебя гонят на гибель, поскольку якобы существует нечто большее, чем твоя жизнь. Война может существовать лишь в мире трагедии; с начала истории человек не познал ничего, кроме трагического мира, и он не в силах выйти из него. Век трагедии может завершить лишь бунт фривольности. Люди уже сейчас знают из бетховенской Девятой лишь четыре такта оды “К радости”, которые ежедневно слышат в рекламе духов “Белла”. У меня это не вызывает возмущения. Трагедия будет изгнана из мира, как старая плохая актриса, которая, хватаясь за сердце, декламирует охрипшим голосом. Фривольность — радикальный курс лечения против ожирения. Вещи лишаются девяноста процентов смысла и станут легкими. В такой невесомой атмосфере исчезнет фанатизм. Война станет невозможной.

— Я рад, что ты наконец нашел способ, как устранить войны, — сказал Медведь.

— Можешь ли ты представить себе французскую молодежь, восторженно идущую воевать за отчизну? Медведь, война в Европе стала немислимой. Не политически. Антропологически немислимой. Европейцы уже не способны воевать.

Не вздумайте меня убеждать, что два человека, глубоко не согласных друг с другом, могут все же любить друг друга; это побасенки для детей. Пожалуй, они могли бы любить друг друга при условии, что будут молчать о своих взглядах или высказывать их только в шутилом тоне и таким путем умалить их значение (так, кстати, до сих пор и разговаривали друг с другом Поль и Медведь). Но стоит только спору разгореться, и кончен бал. Не потому, что они так твердо верят во взгляды, которые отстаивают, а потому, что не вынесут своей неправоты. Взгляните на эту пару. Их спор ничего не изменит, не приведет ни к какому решению, не повлияет на ход событий, он абсолютно бесплоден, излишен, рассчитан лишь на эту столовую с ее затхлым воздухом,

вместе с которым он выветрится, как только уборщицы откроют окна. И все же обратите внимание на эту сосредоточенность маленькой аудитории вокруг стола! Все стихли и слушают их, забыв о своем кофе...

Поль говорил все громче, и чем дальше, тем мысли его становились все более утрированными и провокационными. Он сказал:

— Великая культура — не что иное, как плод той европейской извращенности, имя которой история, то есть той одержимости постоянно идти вперед, считать череду поколений эстафетным бегом, где каждый превосходит своего предшественника, дабы быть превзойденным своим последователем. Без этого эстафетного бега, называемого историей, не было бы европейского искусства и того, что его характеризует: жажды оригинальности, жажды перемен. Робеспьер, Наполеон, Бетховен, Сталин, Пикассо — все они участники эстафетного бега, причем бегают по одному и тому же стадиону.

— Так ты полагаешь, что Бетховен и Сталин сопоставимы? — спросил Медведь с ледяной иронией.

— Разумеется, хотя это и шокирует. Война и культура — это два полюса Европы, ее небо и ад, ее слава и позор, но разъединить их нельзя. Если кончится одно, кончится и другое, и одно не может кончиться без другого. То, что в Европе уже пятьдесят лет нет войны, каким-то таинственным образом связано с тем, что здесь вот уже пятьдесят лет не объявился никакой Пикассо.

— Вот что скажу тебе, Поль, — проговорил Медведь очень медленным голосом, словно поднимал вверх свою тяжелую лапу, чтобы в следующий момент нанести удар. — Если конец великой культуре, то, значит, конец и тебе, и твоим парадоксальным идеям, ибо парадокс, как таковой, — принадлежность великой культуры, а не детского лепета. Ты напоминаешь мне тех юнцов, которые когда-то объявляли себя сторонниками нацистов или коммунистов не в силу трусости или карьеризма, а от избытка ума. Дело в том, что ничто не требует большего усилия мысли, чем аргументация, направленная на оправдание антимысли. У меня была возможность увидеть это своими глазами, пережить на собственном опыте после войны, когда интеллектуалы и художники, как телята, вступали в коммунистическую партию, которая затем с прелевым удовольствием их всех систематически истребляла. Ты поступаешь точно так же. Ты остроумный союзник своих могильщиков!

МАУП

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

АНТИЧНОСТЬ

Доклассический и классический периоды

XI–IX вв. до н. э. ученые часто называют “темными веками” в истории Греции, так как происходившие события не вполне понятны, а поскольку этот период известен в основном по поэмам Гомера (хотя сам Гомер жил, скорее всего, в VIII в. до н. э.), его еще называют **гомеровским**. Период с VIII по VI в. до н. э. часто называют архаическим. В целях упрощения изложения весь период с XII по VI в. до н. э. будем называть доклассическим. В конце этого периода происходит, по-видимому, становление этнического самосознания греков на основе единства языка, религии, нравов. Основная форма государственности — это город-государство, т. е. полис. Греция никогда не была древности самостоятельным единым государством, как, скажем, Римская империя или Египет. Когда говорят о Древней Греции, то имеют в виду множество отдельных городов-государств — полисов [50].

VI–V вв. до н. э. — **классический период, время расцвета древнегреческой культуры и искусства. В конце VI в. до н. э. реформами Клизфена в Афинах была закреплена победа демократии (народовластия) над аристократией (“власть лучших”)**. Афины стали **главным городом Центральной Греции, центром греческой культуры. Расцвет Афин — время правления первого стратега Перикла (445–429 до н. э.)**. Вокруг него группировалась интеллектуальная элита: люди искусства и науки — поэт Софокл, архитектор Гипподам, “отец истории” Геродот, скульптор Фидий, философы Анаксагор и Сократ, музыкант Дамон. Общим для них было поклонение разуму, закономерности, равновесию и гармонии, каждый пытался воплотить эти принципы в своей сфере.

Прозванный “отцом истории”, Геродот (между 490 и 480 — ок. 425 до н. э.) видел равновесие в цикличности истории и реализовывал его в симметрии своего сочинения. Древнегреческий драматург Софокл (ок. 496–406 до н. э.) прославлял разум и силу человека, подчинившего себе действительность, и одновременно настаивал на необходимости соблюдать меру. Музыкант Дамон считал музыкальную гармонию аналогом гармонии общества. Своеобразным философским итогом всех этих воззрений было положение древнегреческого философа Анаксагора из Клазомен (ок. 500–428 до н. э.) о том, что

миром правит нус, вселенский Ум — творящая и упорядочивающая причина сущего [68].

Менее чем за два десятилетия (445–427 до н. э.) был создан ансамбль афинского Акрополя — вершина эллинской классической архитектуры. Центральный храм Акрополя — Парфенон (храм Афины-Девы) — одно из наиболее прекрасных зданий всех времен.

Парфенон называли в древности “Большим храмом”. Это название он получил за идеальные пропорции и совершенные формы. Создатель проекта Иктин прославился как величайший греческий архитектор. Исполнителем проекта был архитектор Калликрат. “Все предшествующие Парфенону греческие храмы, даже если мы знаем имена их авторов, кажутся нам безымянными, в такой мере их замысел и выполнение коллективны, базируются на неизменных технических и формальных традициях. Парфенон даже в развалинах кажется индивидуальным существом, каждый элемент которого возник из субъективных представлений художника и свойствен только ему одному. В сущности говоря, только начиная с Парфенона можно говорить с полным правом об архитектурной фантазии” [32, 201].

Расцвет греческой культуры длился всего несколько десятилетий. IV в. до н. э. — последний век греческой демократии и переломный этап всей античной истории. Поражение афинских и фиванских войск в битве при Херонее, нанесенное им Македонией, положило конец самостоятельности греческих полисов.

Эллинизм и эпоха римского владычества

Период с IV по I в. до н. э. носит обобщенное название “эпоха эллинизма”. Он начинается с завоеваний Александра Македонского (356–323 до н. э.). Империя Александра охватывала весь Балканский полуостров, острова Эгейского моря, Малую Азию, Египет, всю Переднюю Азию, южные районы Средней Азии и часть Центральной Азии — до нижнего течения Инда. Александр Македонский, при дворе которого работал последний великий скульптор классической эпохи Лисипп (370–300 до н. э.), был учеником Аристотеля. Однако слава древних греческих героев привлекала его больше, чем слава “царя-философа”. Любимой его книгой была “Илиада”; по словам историка Флавия Арриана (между 95–175), описавшего поход Александра Македонского, многими своими поступками он “подражал Ахиллу, бывшему для него образцом с детских лет”. Объединяя эллинов с Востоком, греческую образованность с “варварскими” культурами,

Александр создает новый тип государственного устройства — монархию (единовластие). Эллинистическая культура складывается в результате синтеза древнегреческой и восточной культур. Уже в начале эллинистического периода возникает множество новых культурных центров, важнейшими из которых были Александрия, Антиохия и Пергам [68].

Во II в. до н. э. Греция была захвачена римлянами и вошла в состав Римской империи — грандиозного государственного образования, раскинувшегося от Шотландии до порогов Нила и от Гибралтара до Персидского залива. Рим сохранил для Европы греческую культуру, транслируя и тиражируя ее ценности (например, большинство работ греческих скульпторов дошли до нас в римских копиях). Даже слова “грек” и “Греция” — латинского происхождения (греки называли себя эллинами, а свою страну — Элладой).

Римские поэты, скульпторы, архитекторы учились у греков. “Греция, пленницей став, победителей грубых пленила”, — так сказал великий римский поэт Гораций. Его современник, создатель знаменитой “Энеиды”, поэт Вергилий (70–19 до н. э.) так определил назначение Рима [28, 240]:

Одушевленную медь пусть куют другие нежнее,
Также из мрамора пусть живые лики выводят,
Тяжбы лучше ведут, а также неба движенья
Тростию лучше чертят и восход светил возвещают.
Ты же народами править, о Римлянин, властью помни —
Вот искусства твои — утверждать обычаи мира;
Покоренных щадить и сражать непокорных.

“Золотой век” латинской поэзии — время правления императора Октавиана Августа (27 до н. э. — 14 н. э.). Его современниками были три выдающихся поэта — Вергилий, Гораций и Овидий.

В I в. н. э. в одной из провинций Римской империи зарождается христианство, сыгравшее важнейшую роль в истории мировой культуры.

В 395 г. произошел раздел Римской империи на Западную и Восточную (Византию).

В 476 г. Рим захватывают германцы во главе с Одоакром; этот год считается годом падения Западной Римской империи и концом античного мира.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Падение Западной Римской империи — событие, обозначившее конец античности и начало новой эпохи. Хотя Римская империя простиралась от Британии на западе до Черного моря на востоке, однако центр исторической жизни в ту эпоху находился в Средиземноморье.

Новая эпоха превратила историческую жизнь континента в полицентричную. Возвысилось не только государство франков на западе, но и Византия и Киевская Русь — на востоке, возникли новые политические центры на территории Центральной и Восточной Европы и в Британии [10, 107].

В истории средневековья принято различать три основных периода: V–XI вв. — раннее средневековье, XII–XIII вв. — зрелое средневековье и XIV–XV вв. — позднее средневековье.

В раннем средневековье в качестве самостоятельного периода выделяют еще V–VIII вв. — эту эпоху называли “Темными веками”, или “периодом Великого Переселения народов”. В это время продолжались перемещения множества народов по всей территории Европы. В основном это были германские племена (на западе) и славянские (на востоке и юго-востоке). К IX в. переселение в основном завершилось, установились относительные границы вновь образованных государств-королевств (франков, бургундов, вестготов, лангобардов, англосаксов и т. д.).

Заря средневековья была кровавой, ибо новый мир, возникший на руинах Римской империи, рождался в разрушительных войнах, повергавших в хаос бытие непрочных государственных образований варваров. На смену городской цивилизации античности пришла деревенско-общинная. Исчезали многие городские культурные центры, приходили в упадок школы. Варваризация захлестнула даже основу основ — латинский язык, который, придя в соприкосновение с варварскими наречиями, становится непохожим на себя.

Однако именно на заре средневековья были заложены основы подлинно европейской культуры, поскольку в древности не было Европы в современном понимании — как некоей культурно-исторической общности с единой судьбой в мировой истории [119, 277–278].

Именно раннее средневековье положило начало собственно европейской культурной истории, которая произросла на почве взаимодействия наследия распадавшейся римской цивилизации (так называемое романское начало) и племенных народных культур варваров (так называемое германское начало) [120].

Наибольшим по территории в VI в. было франкское королевство (при Меровингах). В 681 г. к власти пришел Пипин Короткий, основатель династии Каролингов, названной так по имени ее самого выдающегося представителя — Карла Великого (768–814). Карлу Великому удалось создать громадную империю, объединившую практически все земли, занятые в Европе германцами. В 800 г. во время пребывания Карла в Риме папа Лев III короновал его императорской короной. Карл Великий высоко ценил образование и образованных людей, и к его двору они собирались со всей Европы, составив там придворное ученое общество. Этот период получил название “Каролингское Возрождение”. При внуках Карла Великого в 843 г. империя разделилась на три части, позднее произошло еще несколько разделов территорий на более мелкие государства.

IX–XI вв. — время становления в Европе многих национальных государств. В 823–829 гг. шесть английских королевств объединились, образовав единое королевство — Англию; в начале X в. образовалось Чешское княжество; в 933 г. Нижняя и Верхняя Бургундия объединились в королевство Бургундия; в конце X в. возникло Польское королевство; в 1000 г. образовалось Венгерское королевство; в XI в. норманны завоевали Англию.

В 911 г. прекратилась каролингская династия в Германии. Представитель новой (саксонской) династии — Оттон I (936–972) сумел подчинить себе все германские земли и славянскую Богемию, разбил венгров, по просьбе папы Иоанна XII (утесняемого его противниками) явился в Рим, восстановил власть папы и был им коронован императорской короной (962 г.). Так возникла Священная Римская империя германского народа, сыгравшая большую роль в дальнейшей истории средневековья [50, 418–419].

В конце XI в. начинается расцвет европейской культуры, она приобретает черты, которые станут определяющими в XII–XIII вв., в период зрелого феодализма. Основа общественного устройства — отношения землевладельцев, связанных иерархией служения королю, и крестьян, лично свободных, но так или иначе прикрепленных к земле. Культура периода зрелого феодализма определяется двумя факторами: появление городов и начало крестовых походов.

В 1054 г. христианская церковь разделилась на Восточную (православную) и Западную (католическую).

В 1096–1099 гг. состоялся первый крестовый поход, а в 1248 г. — шестой.

В XI–XII вв. были основаны первые европейские университеты — в Оксфорде (1012 г.), Болонье (1119 г.), Париже (1150 г.), Салерно (1173 г.), Монпелье (1180 г.). К началу XVI в. европейских университетов насчитывалось более пятидесяти. Старейший университет на Руси — Киево-Могилянская коллегия — был основан в 1639 г.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Ренессансная Италия — это множество самостоятельных городов-государств, наиболее влиятельными из которых были Флоренция, Венеция, Неаполитанское королевство, Милан, Генуя. Родиной Возрождения считается Флоренция.

На протяжении всей этой эпохи в Италии идут войны и столкновения между различными итальянскими государствами. Кроме того, периодически на территорию Италии вторгаются войска французских королей и германских императоров.

В итальянском Ренессансе обычно выделяют такие основные периоды: проторенессанс (предренессанс) — конец XIII — начало XIV в. — переходная эпоха между средневековьем и собственно Возрождением; Раннее Возрождение — период с середины XIV в. до 1475 г.; зрелое, или Высокое, Возрождение — последняя четверть XV — начало XVI в.; Позднее Возрождение — XVI — начало XVII в.

В XVI–XVII вв. Возрождение приходит и в другие страны Европы (Северный Ренессанс), но в каждой из них протекает в своих временных рамках и по-своему. Эпоха Возрождения стала для католической церкви периодом серьезных потрясений, главное из которых — Реформация. Первые десятилетия XVI в. ознаменованы протестантскими реформами и религиозными войнами. Они потрясли Европу на протяжении XVI–XVII вв., поэтому этот период также получил название эпохи Реформации. Условно концом этой эпохи и началом нового времени многие исследователи считают первую английскую революцию — 40-е годы XVII в. В эпоху Возрождения политическая карта Европы остается почти такой же, как и в средневековье: продолжается процесс становления национальных государств во Франции, Англии, Венгрии, Испании, Португалии. Германия по-прежнему представляет собой конгломерат различных княжеств, формально объединенных в Священную Римскую империю германского народа, куда входят также Чехия и некоторые территории Северной Италии. Швейцарский союз, образовавшийся в середине XIII в., в течение

двух столетий ведет с Габсбургами борьбу за свою независимость и в конце концов побеждает. Важнейшим политическим событием в Испании стало объединение (1479 г.) в единое государство Кастилии и Арагона благодаря династическому браку Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской; здесь раньше, чем в других странах, начала формироваться абсолютная монархия. После открытия и завоевания Нового света (Америки) Испания становится в XVI в. самым мощным и влиятельным государством Европы и ведет непрерывные войны за всеевропейскую гегемонию.

В 1453 г. заканчивается Столетняя война между Англией и Францией, в которой победила последняя. В XVI в. Франция переживает серьезное потрясение, связанное с религиозными войнами и сменой династии. К власти приходит Генрих Навар-рский (1553–1610), ставший французским королем и известный под именем Генриха IV, и династия Бурбонов правит в стране вплоть до Великой французской революции.

В Англии в 1455 г. начинается война Белой и Алой роз (Йорки и Ланкастеры), которая завершается в 1485 г. победой Ланкастеров: на престол восходит Генрих VII, основатель династии Тюдоров. В XVI в. происходят серьезные столкновения между Англией и Испанией: борьба ведется прежде всего за обладание Новым светом. Кульминацией этой борьбы становится поход Непобедимой Армады (флотилии из нескольких сотен испанских кораблей) в Англию, завершившийся гибелью испанского флота (1588 г.). С этого момента Англия вплоть до XX в. является “владычицей морей” [50].

XVII–XVIII вв.

Условным рубежом нового времени считается Первая английская революция 1640–1660 гг., во время которой был свергнут и казнен король Карл I (1649 г.); в Англии была провозглашена республика, а с 1653 г. — военная диктатура Оливера Кромвеля (1599–1658). После смерти О. Кромвеля происходит реставрация монархии: к власти приходит сын Карла I — Карл II (1660 г.). Период Реставрации — это расцвет абсолютизма в Англии. Совершается Вторая английская революция, так называемая славная (1688–1689 гг.): король Яков II Стюарт свергнут и изгнан, на королевский престол приглашается Вильгельм III Оранский. Устанавливается конституционная монархия. Время “славной революции” принято считать началом эпохи

Просвещения. Конец эпохи Просвещения датируется Великой французской революцией — 1789–1794 гг. (хотя в ряде стран, например в Германии, эпоха Просвещения захватывает и начало XIX в.) [50, 498].

“Революции 1648 и 1789 годов не были английской и французской революциями; это были революции европейского масштаба... Эти революции выражали в гораздо большей степени потребности всего тогдашнего мира, чем потребности тех частей мира, где они происходили, т. е. Англии и Франции” [95, VI, 115].

К важнейшим революционным событиям эпохи относится и Американская революция: во время войны за независимость, которую вели английские колонии в Северной Америке (1775–1783 гг.), появилось новое государство — Соединенные Штаты Америки (Декларация независимости была принята Континентальным конгрессом 4 июля 1776 г.).

XVII–XVIII вв. были временем господства абсолютизма. Абсолютизм зарождается еще в середине XV в. в Испании, но его расцвет приходится на два последующих века. Свою классическую форму он обретает во Франции во время правления Людовика XIV (так называемый *grand siecle* — “великий век”) и ярко проявляется в период регентства Филиппа Орлеанского и правления Людовика XV [50].

Франция второй половины XVII в., Франция времен Людовика XIV, “короля — солнца” — наиболее могущественное абсолютистское государство Европы. Именно Франция определяет и духовную жизнь Европы XVII–XVIII вв. Расцвет французской государственности сопровождается расцветом искусств: литературы (особенно драматургии), музыки и архитектуры.

В 1715 г. умирает Людовик XIV. Французский абсолютизм склоняется к упадку. Главным трудом французских просветителей XVIII в. — Вольтера (1694–1778), Дени Дидро (1713–1784) и Жана Жака Руссо (1712–1778) — стала “Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел” (1751–1772). Просветителей в дальнейшем стали именовать энциклопедистами. В сущности, это огромное научное предприятие века было подготовкой умов к предстоящей Великой французской революции, завершившей эпоху Просвещения.

XIX–XX вв.

Девятнадцатый век начался для Европы с потрясений, вызванных наполеоновскими войнами. Вторжение Наполеона в Россию и последовавший затем его разгром привели в результате к реставрации монархии во Франции (королем становится Людовик XVIII из династии Бурбонов). Однако на протяжении всего века во Франции продолжались бурные события, связанные со становлением новых форм правления. В 1830 г. был свергнут с престола Карл X (брат Людовика XVIII), на смену ему пришел представитель младшей ветви Бурбонов — король-буржуа Луи-Филипп, но и он оказался свергнут революцией 1848 г. После этого в стране была установлена республика (Вторая республика), президентом которой был избран Луи Наполеон Бонапарт (племянник Наполеона I), провозгласивший себя в 1852 г. императором (под именем Наполеона III). Во время франко-прусской войны его войска потерпели поражение под Седаном, и он со своей армией сдался в плен. Во время сентябрьской революции 1870 г. император был низложен. В 1871 г. в Париже произошло новое восстание, породившее Парижскую Коммуну. После ее поражения во Франции установилась республиканская форма правления (Третья республика), которая постепенно приобрела современный вид.

Франко-прусская война способствовала также завершению образования в Европе двух крупных национальных государств: Италии и Германии, на территории каждого из которых до этого существовал конгломерат более или менее крупных самостоятельных государств.

Во второй половине XIX в. Австрия утратила положение великой державы. В результате войны с Пруссией и Италией в 1866 г. Австрия потеряла Венецию и вынуждена была признать прусскую гегемонию в Германии. В 1867 г. по соглашению с Венгрией было образовано единое государство — Австро-Венгрия (империя Габсбургов).

В США главными событиями века была война Севера и Юга (1860–1865), завершившаяся победой северян; официально война велась за освобождение негров (уничтожение рабства), но за этим лозунгом скрывались глубокие противоречия экономического характера. Вторым важным событием было освоение “Дикого Запада” (позднее оно нашло широкое отражение в художественной культуре, прежде всего в литературе и кино — в жанре “вестерн”).

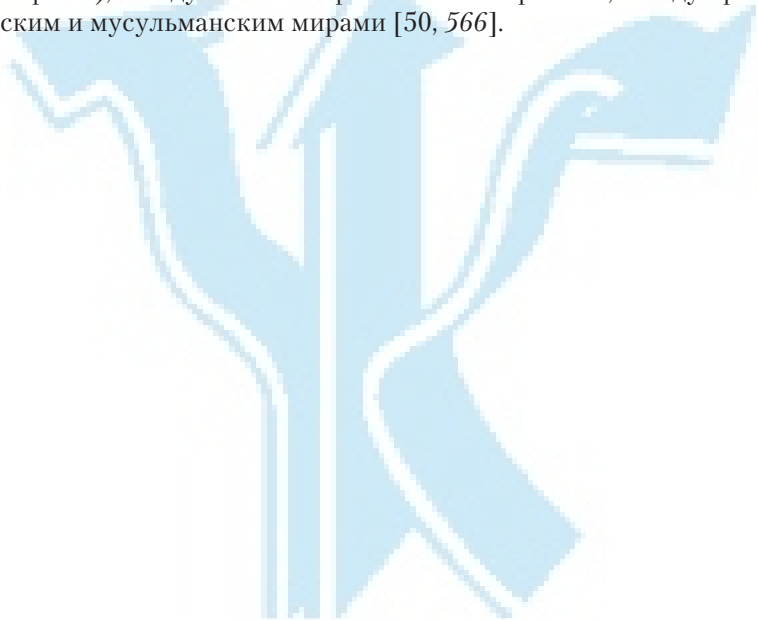
На Ближнем Востоке по-прежнему крупнейшим государством оставалась Османская Турция, которая вместе с Англией и Францией участвовала в войне против России (Крымская война 1853–1856 гг.). Национально-освободительная борьба народов Балканского полуострова и помощь им со стороны России привели в конце XIX в. к освобождению Балкан от турецкого владычества и возникновению там нескольких самостоятельных национальных государств. К началу XX в. Турция превратилась в полуколонию европейских держав.

На протяжении XVI–XIX вв. европейцам удалось колонизировать значительное количество территорий в Азии, Африке, Америке и Австралии. Крупнейшими колониальными государствами в XIX в. были Англия (имела колонии в Азии, Африке, Австралии и Америке) и Испания. Испанские колонии находились в Центральной и Южной Америке (Латинская Америка). Но Испания в XIX в. была отсталой, экономически неразвитой страной. В первой четверти XIX в. в испанских колониях Америки началась борьба за освобождение, в результате которой все они (кроме Кубы и Пуэрто-Рико) обрели независимость. Англия же почти до конца века сохраняла положение мирового лидера и в промышленности, и в торговле.

Начало XX в. характеризуется столкновением политических интересов крупнейших стран Европы. Борьба за сферы влияния (колонии) явилась причиной крупнейшего политического события начала XX в. — Первой мировой войны. Ее результатом стало крушение монархии в Германии, Австро-Венгрии (и распад ее на несколько самостоятельных национальных государств) и России (Февральская революция 1917 г.). Октябрьская революция в России 1917 г. и образование в 1922 г. СССР стали началом главного политического противостояния XX в. — между капиталистическим и социалистическим мирами.

Победа во Второй мировой войне, которую СССР вместе с союзниками (Англия, Франция, США и др.) одержал над коалицией Германии, Италии, Японии, Венгрии и некоторых других стран, привела к образованию “лагеря социализма” и “лагеря капитализма”. Лидерство в мировой экономике и политике на Западе в XX в. принадлежало США, которые и сохраняли его до 70–80-х годов прошлого века. Советский Союз в 60-х — начале 70-х годов занимал второе место в мире (после США) по показателям развития промышленности. В 70–90-е годы на первое место по ряду показателей вышла Япония, потеснив США и СССР. В 60-е годы произошло

крушение системы колониализма и на мировой политической арене появилась новая сила — так называемые страны третьего мира, т. е. страны, освободившиеся от колониальной зависимости. В конце XX в. произошло не только крушение “лагеря социализма”, но и распад СССР. В результате на первый план в мировой политике вышли противоречия между высоко- и слаборазвитыми странами, между Востоком (Япония, Корея и т. д.) и Западом (США, европейские страны), между США и европейскими странами, между христианским и мусульманским мирами [50, 566].



МАУП

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Историческое событие	Философия и общественная мысль	Литература и искусство	Наука и техника
1	2	3	4
<p>776. Первая Олимпиада</p> <p>509. Рим: установление республики</p> <p>508. Афины: демократические реформы Клисфена</p> <p>490. Битва при Марафоне</p> <p>461. Афины: приход к власти Перикла</p> <p>451. Рим: "Законы XII таблиц"</p> <p>446. Заключение Тридцатилетнего мира между Спартой и Афинами</p> <p>445–429. Перикл во главе Афин</p> <p>431. Начало Пелопонесской войны</p> <p>429. Смерть Перикла</p> <p>404. Афины: тирания "Тридцати"</p> <p>400. Война между Спартой и Персией</p> <p>359–336. Филипп II, царь Македонии</p> <p>338. Битва при Херонее. Укрепление власти Македонии</p>	<p>VIII в. Гомер: "Илиада", "Одиссея"</p> <p>VIII–VII вв. Гесиод: "Работы и дни", "Теогония (Происхождение богов)"</p> <p>580–500. Пифагор Самосский</p> <p>Ок. 500. Акмэ Парменида. Ученик Парменида Зенон</p> <p>Элейский и его апории</p> <p>535–470. Гераклит Эфесский</p> <p>Ок. 500–440. Левкипп</p> <p>Ок. 490 – ок. 430. Эмпедокл</p> <p>469–399. Сократ</p> <p>460–360(?). Демокрит</p> <p>427–347. Платон</p> <p>384–322. Аристотель</p> <p>341–270. Эпикур</p> <p>306. Эпикур основывает Сад</p> <p>332–262. Зенон Китионский</p> <p>301. Зенон начинает учить в Стое</p> <p>250. Перевод религиозных книг иудаизма на греческий язык (Септуагинта) (впоследствии вошли в Ветхий Завет Библии)</p>	<p>До новой эры</p> <p>600. Алкей и Сапфо на Лесбосе</p> <p>570–485. Анакреонт</p> <p>525–456. Эсхил</p> <p>Ок. 518–442 или 438. Пиндар</p> <p>496–406. Софокл</p> <p>484–406. Еврипид</p> <p>450. Мирон; Дискобол, Афина и Марсий</p> <p>445–427. Ансамбль афинского Акрополя. Парфенон</p> <p>440. Поликлет. Дорифор</p> <p>438. Фидий. Афина Промахос</p> <p>445–384. Аристофан</p> <p>370–350. Деятельность Праксителя</p> <p>360–340. Расцвет Скопаса</p> <p>384–322. Демосфен</p> <p>370–300. Лисипп</p> <p>310–260. Феоокрит</p> <p>310–245. Каллимах из Кипры</p> <p>225–184. Плавт</p> <p>195–159. Теренций</p> <p>84–54. Катулл</p> <p>70–19. Вергилий</p> <p>65–8. Гораций</p>	<p>Ок. 625 – ок. 547. Фалес Милетский</p> <p>585. Фалес: предсказание солнечного затмения</p> <p>Ок. 500–428. Анаксагор</p> <p>Между 490 и 480 – ок. 425. Геродот</p> <p>460–370. Гиппократ Косский</p> <p>Ок. 408 – ок. 355. Эвдокс Книдский</p> <p>350. Мавзолей в Галикарнасе</p> <p>312. Алпиева дорога (Рим–Капуя)</p> <p>300. Акмэ Евклида</p> <p>290. Мусейон и Библиотека в Александрии</p> <p>287–212. Архимед</p> <p>285. Александрийский маяк</p> <p>275–195. Эратосфен из Кирены</p>

1	2	3	4
<p>336–323. Царствование Александра Македонского</p> <p>323. Смерть Александра Македонского. Начало эпохи эллинизма</p> <p>264–241. I Пуническая война</p> <p>218–202. II Пуническая война</p> <p>212. Первое покорение римлянами Сиракуз</p> <p>168. Первое римское завоевание Македонии</p> <p>149–146. III Пуническая война</p> <p>146. Первое римское завоевание Греции</p> <p>73–71. Восстание рабов под предводительством Спартака</p> <p>60. I триумвират: Помпей, Цезарь, Красс</p> <p>58–51. Галльское наместничество Цезаря</p> <p>49–46. Гражданская война между Цезарем и Помпеем</p> <p>46–44. Диктатура Цезаря</p> <p>44. Убийство Цезаря</p> <p>43. II триумвират: Антоний, Лепид, Октавиан</p> <p>27 до н. э. – 14 н. э. Правление императора Октавиана Августа</p>	<p>234–149. Марк Порций Катон</p> <p>106–43. Марк Туллий Цицерон</p> <p>I в. Лукреций (Тит Лукреций Кар): “О природе вещей”</p>	<p>43 до н. э. – 17 н. э. Овидий</p>	<p>4</p>

1	2	3	4
<p>306–337. Константин I Великий</p> <p>313. “Медиоланский эдикт” уравнивает христиан в правах с представителями других религий в Риме</p> <p>325. Первый Вселенский собор в Никее (Никейский собор)</p> <p>330. Перенесение столицы империи из Рима в Константинополь (Византия)</p> <p>381. Второй Вселенский собор в Константинополе (Константинопольский собор)</p> <p>395. Разделение Римской империи между Аркадием (Восточная империя) и Гонорием (Западная империя)</p> <p>410. Разграбление Рима вестготами</p> <p>455. Разграбление Рима вандалами</p> <p>476. Конец Западной Римской империи</p> <p>493–526. Теодорих, король Италии</p> <p>535–553. Война Восточной Римской империи с остготами</p> <p>768. Карл Великий, король франков</p>	<p>354–430. Августин Аврелий</p> <p>397. “Исповедь”</p> <p>419. “О Троице”</p> <p>427. “О Граде Божием”</p> <p>524. Боэций (480–524): “Об утешении философией”</p>	<p>400–430. Церковь Санта Мария Маджоре и церковь Санта Сабина (Рим)</p> <p>417. Павел Орозий и его “История”</p> <p>430. Мавзолей Галлы Пластикии (Равенна)</p> <p>480–570. Кассиодор</p>	<p>530. Купол собора Святой Софии (Константинополь)</p>

<p>800. Карл Великий коронован в Риме императорской короной папой Львом III</p> <p>814. Умер Карл Великий</p> <p>980–1015. Киевская Русь: княжение Владимира Великого</p> <p>987–996. Гуго Капет, король Франции</p> <p>988. Крещение Руси</p> <p>1019–1054. Киевская Русь: княжение Ярослава Мудрого</p> <p>1054. Разделение (схизма) христианской церкви на Восточную (православную) и Западную (католическую)</p> <p>1096–1099. I Крестовый поход</p> <p>1147–1149. II Крестовый поход</p> <p>1189–1192. III Крестовый поход</p> <p>1198–1216. Иннокентий III, папа римский</p> <p>1202–1204. IV Крестовый поход</p> <p>1209–1229. Крестовые походы против альбигойцев</p> <p>1237–1241. Нашествие монголов на Русь</p> <p>1248. VI Крестовый поход</p>	<p>1056–1057. “Остромирово Евангелие” (Киев)</p> <p>1113–1119. Нестор: “Повесть временных лет”</p> <p>1079–1142. Пьер Абеляр</p> <p>1094–1153. Бернар Клервоский</p> <p>1175–1253. Роберт Гроссетест</p>	<p>VIII в. Византия: иконоборчество</p> <p>995–1050. Гвидо д’Ареццо (основа современной музыкальной нотации)</p> <p>1084. Собор Св. Софии в Киеве</p> <p>1094. Собор Св. Марка (Венеция)</p> <p>1150–1170. Проповеди Кирилла Туровского</p> <p>1163–1196. Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам)</p> <p>1185–1187. Слово о полку Игореве</p> <p>1194. Начало строительства собора в Шартре</p> <p>1182–1226. Св. Франциск Ассизский</p>	<p>849. “Метафизика” Аристотеля переведена на арабский</p> <p>1010. Медицинская школа в Салерно</p> <p>1084. Школа правоведения в Болонье</p> <p>Около 1100. Изобретение ветряных мельниц</p>
<p>1206–1280. Альберт Великий</p> <p>1221–1274. Фома Аквинский</p> <p>1260–1327. Майстер Экхарт</p> <p>1280–1349. Уильям Оккам</p> <p>1369–1415. Ян Гус</p>	<p>1212. Начало строительства Реймского собора</p> <p>1240–1302. Чимабуэ</p> <p>1252. Начало строительства церкви Санта Кроче (Флоренция)</p> <p>1265–1321. Данте Алигьери</p> <p>1266–1337. Джотто</p>	<p>1202. Леонардо Пизанский (Фибоначчи): “Книга абака” (трактат об арифметике и алгебре)</p> <p>Около 1200. Использование тяжелого плуга</p> <p>Распространение компаса</p> <p>1215. Законы Парижского университета</p> <p>1222. Университет в Падуе</p>	

1	2	3	4
<p>1309–1377. “Авиньонское пленение” пап</p> <p>1337. Начало Столетней войны</p> <p>1348. Чума в Европе</p> <p>1380. Куликовская битва</p> <p>1410. Поляки разбивают Тевтонский орден</p> <p>1414–1418. Констанцкий собор</p> <p>1415. Битва при Азенкуре</p> <p>Ян Гус сожжен на костре</p> <p>1431. Казнь Жанны Д'Арк</p> <p>1449–1492. Флоренция: Лоренцо Великолепный</p> <p>1450. Франческо Сфорца, герцог Миланский</p> <p>1453. Взятие Константинополя турками. Окончание Столетней войны</p> <p>Гибель Византии</p> <p>1455–1485. Англия: война Алой и Белой роз</p> <p>1462–1505. Россия: Иван III Великий</p> <p>1479. Испания: Фердинанд Арагонский и Изабелла Кастильская (объединение Арагона и Кастилии в Испанское королевство)</p>	<p>1431. Лоренцо Валла (1407–1457): “О наслаждении”</p> <p>1440. Николай Кузанский (1401–1464): “Об ученом незнании”</p> <p>1463–1468. Марсилио Фичино (1433–1499): перевод Платона</p> <p>1486. Пико делла Мирандола (1463–1494): “Речь о достоинстве человека”</p> <p>Эразм Роттердамский (1466–1536): “Похвала Глупости” (1509)</p>	<p>1278. Церковь Санга Мария Новелла (Флоренция)</p> <p>1304–1374. Петрарка</p> <p>1313–1375. Боккаччо (1348–1354): “Декамерон”</p> <p>Франсуа Вийон (1431 — после 1464)</p> <p>1478. Сандро Боттичелли (1444–1510): “Весна”</p> <p>1486. “Рождение Венеры” Альбрехт Дюрер (1471–1528)</p> <p>Леонардо да Винчи (1452–1519)</p> <p>Микеланджело (1475–1564)</p> <p>Рафаэль (1483–1520)</p> <p>Лодовико Ариосто (1474–1533)</p> <p>Тициан (ок. 1490–1576)</p> <p>Рабле (1494–1553): “Гаргантюа и Пантагрюэль” (1532–1552)</p>	<p>1223. Леонардо Пизанский: “Практическое знание геометрии”</p> <p>1224. Уинверситет в Неаполе</p> <p>1250–1300. Распространение очков</p> <p>1300. Механические часы</p> <p>1320. Пороховые пушки</p> <p>1347. Университет в Праге</p> <p>1364. Университет в Кракове</p> <p>1365. Университет в Вене</p> <p>1389. Бумажная фабрика в Нюрнберге</p> <p>1400. Англия: индустрия хлопка</p> <p>1455. Иоанн Гутенберг печатает Библию</p> <p>1470. Ломбардия: канал Маргесана</p> <p>1482. Открытие устья р. Конго</p> <p>1492–1504. Экспедиция Колумба</p>

<p>1492. Открытие Америки. Реконкиста Гранады 1492–1503. Александр VI, папа римский 1498. Флоренция: казнь Савонаролы 1503–1513. Юлий II, папа римский 1509–1547. Англия: Генрих VIII 1517. Лютер: “95 тезисов против индульгенций” 1519–1521. Кортес завоевывает государство ацтеков 1519–1556. Карл V, император 1531–1534. Писарро завоевывает государство инков 1533–1584. Россия: Иван IV Грозный 1534. Создание ордена иезуитов 1535. Казнь Томаса Мора 1545. Начало Тридентского собора. 1558–1603. Англия: Елизавета I 1562–1598. Франция: религиозные войны 1587. Англия: обезглавлена Мария Стюарт</p>	<p>1513–1519. Макьявелли (1469–1527): “Государь” 1516. Мор (1478–1535): “Утопия” 1520. Мартин Лютер (1483–1546): “О свободе христианина”</p>	<p>Тинторетто (1518–1594) Палестрина (1525–1594) Брейгель Старший (ок. 1528–1569)</p>	<p>1519–1521. Ф. Магеллан: первое кругосветное плавание</p>
<p>1536. Кальвин (1509–1564): “Учреждение христианской веры” 1580. Мишель де Монтень (1533–1592): “Опыты” 1584. Джордано Бруно (1548–1600): “О бесконечности, вселенной и мирах” 1597. Бэкон (1561–1626): “Опыты”</p>	<p>Эль Греко (1541–1614) 1550. Франция: “Плаяда” Лопе де Вега (1562–1635) Монтеверди (1567–1647) Донни (1572–1631) Караваджо (1573–1610) Рубенс (1577–1640) Пуссен (1594–1665) Сервантес (1547–1616): 1605–1615 “Дон Кихот” Шекспир (1564–1616):</p>	<p>1543. Коперник (1473–1543): “Об обращениях небесных сфер” Везалий: “О строении человеческого тела” 1590. Галлей (1564–1642): “О движении” 1609. Кеплер (1571–1630): “Новая астрономия”</p>	

1	2	3	4
<p>1588. Поражение “Непобедимой армады”</p> <p>1593–1610. Франция: Генрих IV</p> <p>1598. Франция: Нантский эдикт</p> <p>1603–1625. Англия: Яков I Стюарт</p> <p>1605. Россия: умер Борис Годунов</p> <p>1610–1613. Россия: “смутное время”</p> <p>1610–1643. Франция: Людовик XIII</p> <p>1616. Первый процесс против Галилея</p> <p>1618–1648. Тридцатилетняя война</p> <p>1624–1642. Франция: Ришелье у власти</p> <p>1625–1649. Англия: Карл I</p> <p>1632–1656. Кристина Августа, королева Швеции</p> <p>1640–1688. Пруссия: Фридрих Вильгельм</p> <p>1642–1648. Англия: гражданская война</p> <p>1643. Франция: регентство Анны Австрийской; Мазарини</p>	<p>1620. “Новый Органон”</p> <p>1625. Гроций (1583–1645): “О праве войны и мира”</p> <p>1627–1628. Декарт (Картезий) (1596–1650): “Правила для руководства ума”</p> <p>1637. “Рассуждение о методе”</p> <p>1644. “Начала философии”</p> <p>1647. Пассенди (1594–1655): “О жизни и правах Эпикура”</p> <p>1669. Паскаль (1623–1662): “Мысли” (посмертно)</p> <p>1677. Бенедикт Спиноза (1632–1677): “Этика”</p> <p>1686. Лейбниц (1646–1716): “Рассуждение о метафизике”</p> <p>1674. “Начала природы и благодати”, “Монадология”</p> <p>1703–1704. “Новые опыты о человеческом разумении”</p> <p>1710. “Теодицея”</p>	<p>1601. “Гамлет” Марино (1569–1625)</p> <p>Бернини (1598–1680)</p> <p>Борромини (1599–1667)</p> <p>Веласкес (1599–1660)</p> <p>Кальдерон де ла Барка (1601–1681)</p> <p>Рембрандт (1606–1669)</p> <p>Корнель (1606–1684)</p> <p>1667. Мильтон (1608–1674): “Потерянный рай”</p> <p>Мольер (1622–1673)</p>	<p>1610. Галилей: телескоп; “Звездный вестник”</p> <p>1632. ”Диалог о двух главнейших системах мира”</p> <p>1616. Гарвей (1578–1657): исследование кровообращения</p> <p>1628. “О движении сердца”</p> <p>1637. Декарт: “Геометрия”. Метод координат</p> <p>1642. Паскаль: суммирующая машина</p> <p>1643. Торричелли: ртутный барометр</p> <p>1657. Гойгенс (1629–1695): Маятниковые часы</p> <p>1690. “Трактат о свете” (волновая теория)</p>

<p>1648. Вестфальский мир. Франция: “парламентская фронда” и “фронда принцев” 1649. Англия: казнь Карла I 1653–1658. Англия: Кромвель, лорд-протектор 1660–1685. Англия: Карл II 1660–1685. Англия: Карл II Стюарт (реставрация) 1661–1715. Франция: Людовик XIV 1685. Людовик XIV отменяет Нантский эдикт 1689–1725. Россия: Петр I Великий 1701–1713. Война за испанское наследство 1713. Угрюмский мир 1715–1774. Франция: Людовик XV 1740–1780. Австрия: Мария Терезия 1740–1786. Пруссия: Фридрих II 1755. Землетрясение в Лисабоне 1756. Семилетняя война 1762–1796. Россия: Екатерина II 1769. Родился Наполеон Бонапарт 1772. Первый раздел Польши</p>	<p>Вико (1668–1744) 1725. “Основания новой науки об общей природе наций” 1690. Джон Локк (1632–1704): “Опыт о человеческом разумении” 1710. Беркли (1685–1753): “Трактат о началах человеческого знания” 1713. “Три разговора между Гиласом и Филонусом” 1721. Монтескье (1689–1755): “Периодские письма” Г. Скворода (1722–1794) 1733. Вольтер (1694–1778): “Философские письма” 1740. “Основы философии Ньютона”</p>	<p>1674. Буало (1636–1711): “Поэтическое искусство” Расин (1639–1699) Александр Скрябгин (1660–1725) 1665. Ларошфуко (1613–1680): “Максимы” Антонио Вивальди (1675–1741) Ватто (1684–1721) 1688. Лабрюйер (1645–1696): “Характеры” И. С. Бах (1685–1750) Д. Скрябгин (1685–1759) Гендель (1685–1757) Перголези (1710–1736) Дефо (1660–1731) Свифт (1667–1745) Стерн (1713–1768) Глюк (1714–1787) Винкельман (1717–1768) Гайн (1732–1809) Гоя (1746–1828) Давид (1748–1825) Державин (1743–1816) Бете (1749–1832) Бортынский (1751–1825) Моцарт (1756–1791) Блейк (1757–1827) Шиллер (1759–1805) Бетховен (1770–1827)</p>	<p>1662. Лондонское Королевское общество 1665. Примальди: дифракция света 1684. Лейбниц: “Новый метод максимумов и минимумов” 1687. Ньютон (1642–1727): “Математические начала натуральной философии” 1704. “Оптика” 1711. Леблон: трехцветная печать (гравюра) 1714. Фаренгейт: ртутный термометр 1733. Уайтгг: прядильная машина 1735. Линней: “Система природы” 1738. Бернулли: “Гидродинамика” 1742. Цельсий: температурная шкала 1743. Д’Аламбер: “Трактат о динамике” 1751. Галлани: “О леньгах” 1752 Франклин: молитвенвод</p>
--	--	--	---

1	2	3	4
<p>1773. Климент XIV распускает орден иезуитов</p> <p>1774. Людовик XVI, король Франции</p> <p>1775. Америка: начало войны за независимость</p> <p>1776. «Декларация независимости» США</p> <p>1783. Версальский мир: признание независимости США</p> <p>1786–1790. Австрия: Иосиф II</p> <p>1787. США: принятие конституции</p> <p>1789. Франция: начало революции: «Декларация прав человека и гражданина»</p> <p>1793. Франция: Робеспьер, террор. Второй раздел Польши</p> <p>1795. Франция: Директория. Третий раздел Польши</p> <p>1796–1797. Наполеон в Италии</p> <p>1798. Наполеон в Египте</p> <p>1799. Наполеон – первый консул. Революция в Неаполе</p> <p>1800. Битва при Маренго</p> <p>1804. Наполеон император</p> <p>Кодекс Наполеона</p>	<p>1751–1772. «Энциклопедия»</p> <p>1766. Лессинг (1729–1781): «Лаокоон»</p> <p>1787. Кант (1724–1804): «Критика чистого разума»</p> <p>1784–1791. Гердер (1744–1803): «Идеи к философии истории человечества»</p> <p>1794. Фихте (1762–1814): «Наукоучение»</p> <p>1799. Шлейермахер (1768–1834): «Речи о религии»</p> <p>1800. Шеллинг (1775–1854): «Система трансцендентального идеализма»</p>	<p>1798. Котляревский (1769–1838): «Энеида»</p> <p>Скотт (1771–1832)</p> <p>Новалис (1772–1801)</p> <p>Патанини (1782–1840)</p> <p>Стендаль (1783–1842)</p> <p>Вебер (1786–1826)</p> <p>Байрон (1788–1824)</p> <p>Россия (1792–1868)</p> <p>Шелли (1792–1822)</p> <p>Китс (1795–1821)</p> <p>Шуберт (1797–1828)</p> <p>Гейне (1797–1856)</p> <p>Донциетти (1797–1848)</p> <p>Пушкин (1799–1837)</p> <p>Бальзак (1799–1850)</p> <p>Беллини (1801–1835)</p> <p>Гюго (1802–1885)</p> <p>Мериме (1803–1870)</p> <p>Берлиоз (1803–1869)</p> <p>Глинка (1804–1857)</p>	<p>1769. Уатт: паровая машина</p> <p>1780. Лавуазье: теория горения</p> <p>1783. Братья Монгольфье: воздушный шар</p> <p>1786. Картрайт: механический ткацкий станок</p> <p>1788. Фитч: паровод</p> <p>1791. Гальвани: животное электричество</p> <p>Лаплас (1749–1827)</p> <p>1825. «Трактат о небесной механике»</p> <p>Гаусс (1777–1855)</p> <p>1799. доказательство основной теоремы алгебры Коши (1780–1856); основополагающие труды в области математического анализа</p> <p>Н. И. Лобачевский (1793–1856): неевклидова геометрия</p>

<p>1805. Битвы при Графальгаре и Аустерлице Пресбургский мир</p> <p>1809. Австрия: Меттерних канцлер</p> <p>1812. Испания: конституция</p> <p>1812–1814. Россия: война с Наполеоном</p> <p>1814. Отречение Наполеона от престола</p> <p>1814–1815. Венский конгресс</p> <p>1814–1824. Людовик XVIII, король Франции</p> <p>1815. “Сто дней”; Священный союз</p> <p>1816. Независимость Аргентины</p> <p>1818. Независимость Чили</p> <p>1821–1830. Греция: борьба за независимость</p> <p>1825. Россия: восстание декабристов</p> <p>1830. Франция: Июльская революция</p> <p>1837–1901. Англия: правление королевы Виктории</p> <p>1848. Революция в странах Европы. Маркс, Энгельс “Манифест Коммунистической партии”</p>	<p>1807. Гегель (1770–1831): “Феноменология духа”</p> <p>1812–1816. “Наука логики”</p> <p>1819. Шопенгауэр</p> <p>(1788–1860): “Мир как воля и представление</p> <p>1828–1830. Чаадаев (1794–1856): “Философические письма”</p> <p>1837. “Апология сумасшедшего”</p> <p>1841. Фейербах (1804–1872): “Сущность христианства”</p> <p>1843. Кьеркегор (1813–1855): “Или-или”</p> <p>1867. Маркс (1818–1883): “Капитал”</p>	<p>Мендельсон (1809–1847)</p> <p>Гоголь (1809–1852)</p> <p>Шопен (1810–1849)</p> <p>Шуман (1810–1856)</p> <p>Лист (1811–1886)</p> <p>Герцен (1812–1870)</p> <p>Диккенс (1812–1870)</p> <p>Вагнер (1813–1883)</p> <p>Верди (1813–1901)</p> <p>Лермонтов (1814–1841)</p> <p>Шевченко (1814–1861)</p> <p>Тургенев (1818–1883)</p> <p>Достоевский (1821–1881)</p> <p>Флобер (1821–1880)</p> <p>Л. Толстой (1828–1910)</p> <p>Брамс (1833–1897)</p> <p>Дега (1834–1917)</p> <p>Мусоргский (1839–1881)</p> <p>Сезанн (1839–1906)</p> <p>Чайковский (1840–1893)</p> <p>Золя (1840–1902)</p> <p>Ренуар (1841–1919)</p> <p>Верлен (1844–1896)</p> <p>Уайльд (1854–1900)</p> <p>Шоу (1856–1950)</p> <p>Чехов (1860–1904)</p>	<p>1807. Фултон: колесный паром</p> <p>1809. Ламарк: философия зоологии</p> <p>1814. Стефенсон: паровоз</p> <p>1815. Френель: теория дифракции света</p> <p>1817. Рикардо (1772–1823): “Начала политической экономии”</p> <p>1826. Законы Ома</p> <p>1833. Фарадей: электролиз</p> <p>1834. Якоби: электромотор</p> <p>1837. Морзе: телеграф</p> <p>1839. Дагер: фотография</p> <p>1841. Джоуль: закон сохранения энергии (1809–1882); “Происхождение видов”</p> <p>1860. Ленуар: двигатель внутреннего сгорания</p> <p>1860–1865. Максвелл (1831–1879): теория электромагнитного поля</p>
---	---	--	--

1	2	3	4
<p>1861. Россия: отмена крепостного права</p> <p>1861–1865. Гражданская война в США: отмена рабства</p> <p>1862. Пруссия: Бисмарк – канцлер</p> <p>1865. Отмена рабства в США</p> <p>1870. Франко-прусская война</p> <p>1871. Парижская коммуна</p> <p>1890. Германия: отставка Бисмарка</p> <p>1894. Франция: дело Дрейфуса</p> <p>1896. Олимпийские игры в Афинах</p> <p>1904–1905. Русско-японская война</p> <p>1905–1906. Россия: первая революция</p> <p>1914. Начало первой мировой войны</p> <p>1917. Россия: Октябрьская революция</p> <p>1918. Конец первой мировой войны. Провозглашение Австрии, Венгрии, Германии и Польши республиками</p> <p>1922. Образование СССР</p> <p>1924. Россия: смерть Ленина, Сталин у власти. Китай: начало революционной борьбы</p>	<p>1873. Бакуни (1814–1876): “Государство и анархия”</p> <p>1878. Энгельс (1820–1895): “Анти-Дюринг”</p> <p>1895. “Диалектика природы”</p> <p>1884. Ницше (1844–1900): “Так говорил Заратустра”</p> <p>1899. Геккель (1834–1919): “Мировые загадки”</p> <p>1900. Гуссерль (1859–1938): “Логические исследования”</p> <p>1902. Кроче (1866–1952): “Эстетика”</p> <p>1910. Н. Зиммель (1858–1918): “Фундаментальные проблемы философии”</p> <p>1914. Флоренский (1882–1943): “Столп и утверждение истины”</p> <p>1918–1922. Шпенглер (1880–1936): “Закат Европы”</p> <p>1921. Витгенштейн (1889–1951): “Логико-философский трактат”</p> <p>1922. Маритен (1882–1973): “Антимодерн”</p> <p>1923–1929. Кассирер</p>	<p>Горький (1868–1936)</p> <p>Клодель (1868–1955)</p> <p>Бунин (1870–1953)</p> <p>Валери (1871–1945)</p> <p>Скрябин (1871–1915)</p> <p>Леся Украинка (1871–1913)</p> <p>Рахманинов (1873–1943)</p> <p>Шенберг (1874–1951)</p> <p>Т. Манн (1875–1955)</p> <p>Рильке (1875–1926)</p> <p>Гессе (1877–1962)</p> <p>Блок (1880–1921)</p> <p>Музиль (1880–1942)</p> <p>Пикассо (1881–1973)</p> <p>Стравинский (1882–1971)</p> <p>Джойс (1882–1941)</p> <p>Кафка (1883–1924)</p> <p>Эллиот (1888–1965)</p> <p>Ахматова (1889–1966)</p> <p>Прокофьев (1891–1953)</p> <p>Булгаков (1891–1940)</p> <p>Цветаев (1892–1941)</p> <p>Гарсия Лорка (1898–1936)</p> <p>Брехт (1898–1956)</p> <p>Хемингуэй (1899–1961)</p> <p>Платонов (1899–1951)</p> <p>Набоков (1899–1977)</p> <p>Сент-Экзюпери (1900–1944)</p>	<p>1869. Менделеев (1834–1907): периодическая система элементов</p> <p>Каптор (1845–1918): теория множеств</p> <p>1876. Белл и Грей: телефон</p> <p>1877. Эдисон: фонограф и микрофон</p> <p>1885. Даймлер и Бенц: двигатель внутреннего сгорания</p> <p>1895. Братья Люмьеры: кинематограф.</p> <p>Попов: радиоприемник</p> <p>1899. Гильберт (1862–1943): “Основания геометрии”</p> <p>1900. З. Фрейд (1856–1939): “Толкование сновидений”</p> <p>1910–1913. Б. Рассел, А. Уайтхед: “Principia mathematica”</p> <p>1913. Н. Бор (1885–1962): модель атома</p> <p>1916. А. Эйнштейн (1879–1955): теория относительности</p> <p>1925–1927. Гейзенберг (1901–1976): квантовая механика и принцип неопределенности</p>

<p>1925. Начало фашистской диктатуры в Италии 1930. Германия: победа фашистов на выборах 1932–1933. Голод в Украине 1939. Начало Второй мировой войны 1941. Нападение Германии на Советский Союз 1942–1943. Битва под Сталинградом 1945. Ялтинская конференция. Капитуляция Германии. Образование ООН 1948. Образование государства Израиль 1949. Китай: провозглашение Китайской Народной республики 1953. СССР: смерть Сталина. Хрущев у власти (до 1964 г.) 1956. СССР: конец сталинизма (XX съезд КПСС) 1962. Карибский кризис 1963. Убийство президента США Дж. Кеннеди 1964–1973. Война во Вьетнаме 1964–1982. СССР: Брежнев у власти 1968. “Пражская весна” 1979–1989. Афганская война</p>	<p>(1874–1945): “Философия символических форм” 1927. Хайдеггер (1889–1976): “Бытие и время” 1932. Ясперс (1883–1969): “Философия” 1943. Сартр (1905–1980): “Бытие и ничто” 1956. Фромм (1900–1980): “Искусство любить” 1976. “Иметь или быть?” 1960. Гадамер (1900–2002): “Истина и метод” Герменевтика: Гадамер, Рикёр Структурализм: де Соссюр, Леви-Строс, Фуко Р. Карнал (1891–1970) К. Поппер (1902–1994) Т. Кун (р. 1922): “Структура научных революций” 1973. Хабермас: “Кризис рациональности” 1982. Мамардашвили: “Картезианские размышления”</p>	<p>Дали (1904–1990) Шостакович (1906–1976) Беккет (1906–1989) Бриттен (1913–1976) Камю (1913–1960) Маркес (1928) Стус (1938–1985)</p>	<p>1927. Н. Бор: принципы дополнителности 1929. Флеминг: пенициллин 1935. Э. Ферми (1901–1954): расщепление атома 1946. Н. Винер (1894–1964): кибернетика 1953. СССР: водородная бомба. Ф. Крик и Д. Уотсон: модель ДНК 1955. Первая атомная подводная лодка 1957. Первый искусственный спутник Земли 1958. Дж. Бернал (1901–1971): структурная теория жидкостей 1960. СССР: синтетический алмаз 1961. Первый лазер. СССР: первый полет человека в космос (Ю. А. Гагарин) 1968. Барнард: трансплантация сердца человека 1969. США: высадка на Луну 1975. Стыковка космических кораблей “Союз” (СССР) и “Аполлон” (США)</p>
---	--	---	--

1	2	3	4
1985–1991. М. Горбачев – президент СССР			
26.04.1986. Авария на ЧАЭС			
1989–1990. Демократические революции в странах Восточной Европы			
1991. Заговор ГКЧП. Распад СССР. Провозглашение независимости Украины. Образование СНГ. Распад Югославии и начало гражданской войны			
1996. Принятие Конституции Украины			
11.09.2001. Террористические акты в США			

Послесловие

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И САМОПОЗНАНИЕ ЕВРОПЕЙЦА

*Дикость, подлость и невежество не уважают прошедшего,
пресмыкаясь пред одним настоящим...
Одно просвещение в состоянии удержать новые безумства,
новые общественные бедствия.*

А. Пушкин

Вероятно, в порядке общего предположения можно сказать, что в истории человеческого мышления наиболее плодотворными часто оказывались те направления, где сталкивались два различных способа мышления. Эти различные способы мышления, по-видимому, имеют свои корни в различных областях человеческой культуры, или в различных временах, в различной культурной среде... Если они действительно сталкиваются, если по крайней мере они так соотносятся друг с другом, что между ними устанавливается взаимодействие, то можно надеяться, что последуют новые и интересные открытия.

В. Гейзенберг

Что значит ПОНИМАТЬ? Во-первых, познание совершается путем сравнения. “Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо” [36, 412].

Культура каждой из эпох европейской истории представляет собой сложное целое, единство в многообразии. В основании всех областей человеческой деятельности, всех одновременных феноменов культуры лежит нечто общее, некий “первофеномен”, который не осмыслен еще должным образом и называется у разных авторов по-разному: “дух эпохи” (Г. В. Ф. Гегель), “склад мышления” (А. Швейцер), “стиль творчества” (М. Борн), “душа культуры” (О. Шпенглер). Легче ощутить, чем сформулировать то, что объединяет архитектуру и литературу, драматургию и живопись, математику и музыку определенной эпохи. “...**понимание** никогда не может быть чем-то иным, кроме как осознанием связей, то есть объединяющих особенностей либо признаков родства в данной области исследований” (В. Гейзен-

берг. Смысл и значение красоты в точных науках // Вопросы философии. — 1979. — № 12. — С. 50).

Итак, одно направление изучения истории культуры — это сравнение одновременных культурных феноменов, различных “ликов культуры”, принадлежащих одной эпохе, — движение, так сказать, по горизонтали. Особая, важнейшая роль в постижении этого объединяющего начала принадлежит **философии**: “Теоретическая душа культуры — философия... Философия есть эпоха, схваченная в мыслях” (Г. В. Ф. Гегель).

Во-вторых: “Видеть становление вещей — лучший способ их обьяснить” (И. В. Гете). Явление, взятое само по себе, мертво и немо. Есть способ оживить и одухотворить его: для этого надо проследить его “жизненный путь”, его становление. (Не так ли поступает со своим героем автор биографического повествования?) Вот почему надо изучать не отдельные взятые эпохи европейской культуры (античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение, Романтизм), но именно ИСТОРИЮ культуры, взаимосвязь эпох. Новое возникает и в отмену старому, и в воспроизведении образца, традиция и новация суть две стороны единого целого. Нельзя понять эпоху вне ее связей с предшествующей и последующей. Это — другое направление изучения нашей дисциплины, собственно **история**, движение от прошлого к будущему, вертикаль. Адекватное постижение истории культуры предполагает единство горизонтали и вертикали.

В XIX в. окончательно сложилась традиция делить историю Европы на четыре части: античность, Средневековье, Возрождение и Новое время (XVII–XX вв.). Уже в античности возникли два различных подхода к исследованию сущего: первый предполагает исследование вещей в их неподвижности и самотождественности (разделение и противопоставление противоположностей, запрещение противоречия — линия Парменида), второй — в их изменчивости, текучести и взаимных превращениях (единство, совпадение, отождествление противоположностей, воплощение противоречия — линия Гераклита).

Если античный рационализм в его аристотелианском варианте (и наследующие ему Возрождение и Просвещение) склоняются к первому, то христианское средневековье и преемственно связанные с ним барокко и Романтизм — ко второму. Культура средневековой Европы — культура христианская — во многих аспектах противоположна античному язычеству. Если античности присущ *страх бесконечности*, то Средневековье теоцентрично, а атрибут Бога — бесконечность.

Если античность кладет начало стилеразделяющей тенденции, то в христианстве оба стиля (высокий и низкий) слиты, особенно же в очеловечении и страстях Христовых. Христианство склоняется к осмыслению единства противоположностей, следовательно, к созданию более динамичной картины мира. Если Аристотелева логика запрещает противоречие, то догматы христианства антиномичны (противоречивы). Античному *рационализму* противостоит христианский *мистицизм*. Если для языческой античности человек — это живое и одушевленное *тело*, то для христианских мыслителей — воплощенная бессмертная *душа*.

Размышляя о природе Христа, мыслители Средневековья приближаются к постижению противоречивости человеческой природы. “Христианское учение о человеке ориентировано на учение о “бого-человеке” Христе, который, согласно формулировке IV (Халкидонского) Вселенского собора (451 г.), есть “неслиянно, неизменно, нераздельно и неразлучно” Бог и человек, сокровенная вневременная сущность и раскрывающееся в историческом времени явление. Уже Ветхий Завет осмыслил человека не как равную себе природную сущность, поддающуюся непротиворечивому описанию, но как пересечение противоречий между Богом и миром, которые развертываются в динамическом процессе “священной истории”, — пишет С. Аверинцев [1, 79–80].

Современный исследователь отмечает: “Европейская культура складывается во взаимодействии нескольких глобальных историко-культурных традиций. Иудео-христианская традиция дает ей идеи и интуиции единобожия, мессианства, эсхатологизма, святости, греха, жертвы, искупления. Античная традиция — идеи универсального государства, общественного договора, культуры как фактора преобразования природы. Иудео-христианская традиция порождает образ человека в истории (с такими характеристиками европейского исторического сознания, как линейность и финализм) и образ человека в его духовном измерении. Античная традиция стоит у истоков европейской социальности, европейского рационализма, европейского пиетета перед культурой” [91, 334–335].

Если античной культуре присущ **космоцентризм** (первопринцип бытия — космос, гармонично устроенный объективный мир, в котором человек отнюдь не занимает центрального положения), в Средневековье средоточие всего — Бог (**теоцентризм**), то Возрождение кладет начало новоевропейскому **антропоцентризму**. Характеризуя

своеобразие ренессансной культуры, Л. Баткин использует понятие “диалогичности”, обозначающее “встречу” двух пластов культурного наследия — античного и средневеково-христианского.

Уже было сказано о том, что культура Средневековья во многом противоположна античной: культура Возрождения — фундамент позднейших историко-культурных эпох! — во многих своих аспектах оказывается проникнутой острейшими, непримиримыми противоречиями.

Культура Нового времени сосредоточена на внутреннем мире человека, а он подвижен, изменчив, противоречив, бесконечен. *Противоречие* связано с *движением*: “Суть человеческого естества — в движении. Полный покой означает смерть” (Паскаль). Об этом пишет Монтень, такого рода идеи воплощает в своем творчестве Шекспир.

Первое столетие Нового времени — XVII в. (эпоха барокко) — золотой век европейской драматургии. Если в центре ренессансной художественной культуры находилась живопись (а архитектура, литература и прочие искусства обретали качество *живописности*), то доминанта художественной культуры XVII–XVIII вв. — *конфликтная драматургия*, зачастую воплощенная в сонатной форме. И в классицизме, и в барокко ведущее положение драмы несомненно.

Главное в драме — конфликт (столкновение противоположностей) и его развитие; драма по своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении противоречий внутри некоего единства, в развитии их и в их разрешении. Диалектичность европейского искусства Нового времени отмечает О. Шпенглер, противопоставляя его античному: “Аполлонический язык форм вскрывает ставшее, фаустовский — прежде всего становление” [208, 441]. Если античность наиболее адекватно выразила себя в скульптуре (воссоздание внешнего облика человека в его неподвижности), то средоточие новоевропейского искусства — музыка (воплощение противоречивой и динамичной душевной жизни человека).

Идея развития проникает во все области человеческого знания, и в частности в науки о человеке. Кажущаяся нам столь очевидной истина, согласно которой ни сам человек и его мышление, ни общественные институты не могут быть поняты вне связи, во-первых, с обстоятельствами места и времени их функционирования, во-вторых, с историей их возникновения и развития, была полностью осознана только к середине XIX в. и составляет суть категории “историзм”.

Романтики осознали все предшествовавшее им развитие культуры как единый процесс, все этапы которого необходимы и ценны. Такого

еще не было: христиане яростно спорили с язычниками; ренессансные гуманисты с презрением отвергали готическое искусство; классицист Вольтер называл Шекспира варваром и дикарем, — и только романтики устремились с сверхсинтезу, утверждая одинаковую ценность непохожих друг на друга эпох и культур, рассматриваемых как части единого целого. В отличие от рационалистического Просвещения, обожествившего научный Разум, Романтизм поэтичен. “Все вещи соотносятся друг с другом, все обозначает поэтому все, каждая часть Вселенной воспроизводит целое; все это в такой же степени философские, как и поэтические истины”, — пишет Ф. Шлегель. Что это? Это глобальный метафоризм: **все, делающееся всем** — это и есть метафора, лежащая в основе искусства поэзии. Действительно, символическая поэзия романтиков многозначна, неисчерпаема, воплощает бесконечность. Именно в культуре Романтизма поэзия и философия сближаются едва ли не до тождественности. Центральная категория романтической эстетики — бесконечность, ведь для романтиков прекрасное — это бесконечное, выраженное (воплощенное) в конечном. Такого рода воззрения преемственно связаны с христианским средневековьем: прекрасное есть воплощение Бога, атрибут которого — бесконечность.

Итак, Средневековье реализовало концепцию теоцентризма культуры; Возрождение — антропоцентризма; Просвещение поставило в основание культуры рациональность (рационализм), Романтизм — исключительную личность; эпоха модерна в целом — творческую активность человека, преобразующего мир; постмодерн — плюрализм несовместимых ценностей, норм и традиций культуры, обусловивший невозможность единой картины мира. Впрочем, явления, казавшиеся некогда противоположностями, например, языческая античность и средневековое христианство, классицизм и барокко (классицизм и романтизм), впоследствии, в исторической перспективе, могут быть восприняты в духе принципа дополнительности Бора — как различные аспекты единого целого: “...содержание системы не исчерпывается каким-либо одним теоретическим языком... Различные языки и точки зрения на систему могут оказаться дополнительными. Все они связаны с одной и той же реальностью, но не сводятся к одному-единственному описанию. Неустраняемая множественность точек зрения на одну и ту же реальность означает невозможность существования божественной точки зрения, с которой открывается “вид” на всю реальность” [160, 199–200]. Величайшие гении, воплощая единс-

тво противоположностей, часто проявляют себя и как ученые, и как люди искусства: таковы были Леонардо, Паскаль, Пушкин, Гете.

И. Пригожин усматривает особенность современного естествознания в стремлении к синтезу таких противоположностей, как покой и движение: "...наше видение природы претерпевает радикальные изменения в сторону множественности, темпоральности и сложности... Каждый великий период в истории естествознания приводит к своей модели природы. Для классической науки такой моделью были часы, для XIX в. — периода промышленной революции — паровой двигатель. Что станет символом для нас? **Наш идеал, по-видимому, наиболее полно выражает скульптура...** в некоторых наиболее совершенных образцах скульптуры, например, в фигуре пляшущего Шивы или в миниатюрных моделях храмов Герреро, отчетливо ощутим поиск трудноуловимого перехода от покоя к движению, от времени остановившегося к времени текущему. Мы убеждены в том, что именно эта конфронтация определяет неповторимое своеобразие нашего времени" [160, 11; 31]. Гегелевская спираль завершила очередной виток: самым совершенным воплощением античности тоже была скульптура.

В рамках теоцентрической картины мира Бог есть абсолютное Добро, его антипод — абсолютное Зло. Не только Добро, но и Красота, и Истина есть Бог, утверждают мыслители христианского средневековья. Чем ближе к Нему, тем *лучше*, чем дальше от Него, тем *хуже*. Теоцентрическая культура обособляет и разделяет противоположности, в частности, разделяет и обособляет Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное.

Культура Нового времени *антропоцентрична*; человек, ее центр, есть существо *противоречивое*, в силу своей свободы одинаково способное и к злу, и к добру. Уже было сказано о том, что антропоцентрическая культура противоречива, проблематична и склонна к отождествлению противоположностей.

Эта тенденция достигает полного развития в авангардизме начала XX в., который занимался в основном тем, что демонтировал несущие конструкции "правильного", организованного мирозерцания. *Правильно — неправильно, красиво — уродливо, хорошо — плохо* — эти и подобные им противоположности объявляются несуществующими. Отменяется упорядоченная модель мироздания: возникает новая модель — магическая. Художник-творец способен делать что угодно из чего угодно — в магической модели мира действует принцип аб-

солотного метаморфизма (Якимович А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. — М., 1995). Новое, как известно, — это хорошо забытое старое. В данном случае приходится вспомнить об *очень* старом — магическая модель мира родственна миросозерцанию первобытных людей.

Давно известно, что история философии есть школа мысли. Гегель сформулировал идею о единстве логического и исторического. Индивидуальное умственное развитие в сжатом виде воспроизводит основные этапы исторического развития мышления. Не только в истории человеческого мышления вообще, но и в формировании мышления каждого отдельного человека познание предметов как относительно постоянных и неизменных предшествует познанию их как процессов, как развивающихся и изменяющихся. Но «философия — теоретическая душа культуры»; можно уподобить историческое развитие культуры развитию личности (которая, конечно, не сводится к разуму, как и культура не исчерпывается философией). Ключ к познанию личности — ее история (биография). Таким образом, изучение истории европейской культуры для европейца — это путь к достижению цели, указанной еще древнегреческой философией: «Познай самого себя».

МАУП

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1997.
2. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.
3. *Аверинцев С. С.* Попытки объясниться. Беседы о культуре. — М., 1988.
4. *Аврелий Августин.* Исповедь. — М., 1991.
5. *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л., 1984.
6. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. — М., 1980.
7. *Анна Ахматова.* Стихи и проза. — Л., 1976.
8. *Антология* мировой философии: В 4 т. — М., 1969–1972.
9. *Арендт Г.* Становище людини. — Л., 1999.
10. *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. — М., 1977–1983.
11. *Асоян А. А.* “Почтите высочайшего поэта...”. Судьба “Божественной комедии” Данте в России. — М., 1990
12. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 2000.
13. *Балашова Т. В.* Французская поэзия XX века. — М., 1982.
14. *Барг М. А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. — М., 1987.
15. *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.
16. *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. — М., 1995.
17. *Бахтин М. М.* Лекции по истории зарубежной литературы. Античность и средние века. — Саранск, 1999.
18. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. — М., 1990.
19. *Берков В. Ф., Яскевич Я. С., Павлюкевич В. И.* Логика: Учебник для вузов. — Минск, 2002.
20. *Берковский Н.* Статьи и лекции по зарубежной литературе. — СПб., 2002.
21. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. Крошка Цахес, про прозванию Циннобер. — Л., 1976.
22. *Бесконечность* в математике: философские и исторические аспекты. — М., 1997.
23. *Библер В.* Мышление как творчество. — М., 1975.
24. *Библия.* Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. — Минск, 1993.
25. *Бирюков Б. В.* Жар холодных числ и пафос бесстрастной логики (Формализация мышления от античных времен до эпохи кибернетики). — М., 1985.
26. *Бицилли П. М.* Место Ренессанса в истории культуры. — София, 1933.
27. *Богат Е. М.* Золотое весло. Повесть в письмах. Размышления. Истории. — М., 1977.

28. *Болдинская осень*. Стихотворения, поэмы, маленькие трагедии, повести, письма, критические статьи, написанные А. С. Пушкиным в селе Болдине Лукояновского уезда Нижегородской губернии осенью 1830 г. / Сопроводительный текст В. И. Парудоминского и Н. Я. Эйдельмана. — М., 1974.
29. *Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1992.
30. *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. — М., 1961.
31. *Борхес Х. Л.* Проза разных лет. — М., 1989.
32. *Бурбаки Н.* Очерки по истории математики. — М., 1963.
33. *Бурхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. — Т. 1. — СПб., 1905.
34. *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. — М.; СПб., 1999.
35. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. — СПб., 2004.
36. *Валери П.* Об искусстве. — М., 1993.
37. *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. — СПб., 1999.
38. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств (Проблема эволюции стиля в новом искусстве). — СПб., 1994.
39. *Верлен П.* Сатурнийские стихи. Галантные празднества. Песни без слов / Пер. с франц.; Послесл. И. Булатовского. — СПб., 2001.
40. *Вийон Ф.* Лирика. — М., 1981.
41. *Виндельбанд В.* От Канта до Ницше. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. — М., 1998.
42. *Виноградов Г., Красовская Е.* Занимательная теория музыки. — М., 1991.
43. *Витпер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985.
44. *Витпер Ю. Б.* Творческие судьбы и история. — М., 1990.
45. *Виролайнен М.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб., 2003.
46. *Волков Г.* Сова Минервы. — М., 1973.
47. *Волошинов А. В.* Математика и искусство. — М., 1992.
48. *Вундт В.* Введение в философию. — М., 2001.
49. *Гайденко П. П.* Эволюция понятия науки. — М., 1980.
50. *Гарднер М.* Математические новеллы. — М., 1974.
51. *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб., 1999.
52. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. — М., 2000.
53. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — М., 2001.
54. *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопр. философии. — 1990. — № 4.
55. *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет: В 2 т. — М., 1973.
56. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. — Т. 1. Наука логики. — М., 1975.
57. *Гейзенберг В.* Физика и философия. Часть и целое. — М., 1989.

58. *Генис А.* Три. Личное. — М., 2002.
59. *Гершензон М.* Гольфстрем // Лики культуры: Альманах. — Том первый. — М., 1995.
60. *Гете И. В.* Избранные философские произведения. — М., 1964.
61. *Гете И. В.* Об искусстве. — М., 1975.
62. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1975.
63. *Гилберт К. Э., Кун Г.* История эстетики. — СПб., 2000.
64. *Гильберт Д., Кон-Фоссен С.* Наглядная геометрия. — М., 1981.
65. *Гинзбург Л.* О старом и новом. — Л., 1982.
66. *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. — Л., 1986.
67. *Гиппенрейтер Ю. Б.* Введение в общую психологию. Курс лекций. — М., 2002.
68. *Гладкий А. В.* Математическая логика. — М., 1998.
69. *Гомер.* Одиссея. — М., 1982.
70. *Гриненко Г. В.* Хрестоматия по истории мировой культуры. — М., 1998.
71. *Гроф С.* За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. — М., 2001
72. *Гулыга А. В.* Немецкая классическая философия. — М., 1986
73. *Гуревич А. Я.* Исторический синтез и школа “Анналов”. — М., 1993.
74. *Данилевский Р. Ю.* Пушкин и Гете. Сравнительное исследование. — СПб., 1999.
75. *Данин Д. С.* Труды и дни Нильса Бора. — М., 1985.
76. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. — Л., 1990.
77. *Данте Алигьери.* Новая Жизнь. Божественная Комедия. — М., 1967.
78. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. — М., 1978.
79. *Державин Г. Р.* Стихотворения. — М., 1983.
80. *Дживелегов А. К.* Данте Алигиери. Жизнь и творчество. — М., 1946.
81. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М., 1979.
82. *Ершнев А. А., Лукашевич Н. П., Сластенко Е. Ф.* Логика. — К., 2003.
83. *Западноевропейская художественная культура XVIII века* / Под ред. проф. А. Чегодаева. — М., 1980.
84. *Зарубежная литература XVII – XVIII вв.: Хрестоматия* / Сост. С. Д. Артамонов. — М., 1982.
85. *Зельдович Я. Б., Яглом И. М.* Высшая математика для начинающих физиков и техников. — М., 1982.
86. *Ивин А. А.* Логика. — М., 2004
87. *Ивин А. А.* Философия истории. — М., 2000.
88. *Ильин В. А., Позняк Э. Г.* Основы математического анализа. Ч. I. — М., 1971.
89. *Ильина Т. В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 1993.
90. *Импрессионисты. Их современники. Их соратники.* — М., 1976.

91. *История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. С. Д. Серебряного.* — М., 1998.
92. *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. — М., 1980.
93. *Кант И.* Критика способности суждения. — М., 1994.
94. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. — М., 1961–1966.
95. *Капра Ф.* Дао физики. — СПб., 1994.
96. *Капра Ф.* Уроки мудрости. — М., 1996.
97. *Карасев Л. В.* Философия смеха. — М., 1996.
98. *Кауфман У.* Космические рубежи теории относительности. — М., 1981.
99. *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. — СПб., 1999.
100. *Китс Д.* Стихотворения и поэмы. — М., 1989.
101. *Клайн М.* Математика. Утрата определенности. — М., 1984.
102. *Кнабе Г. С.* Русская Античность. — М., 1999.
103. *Козлова М.* Проблемы оснований математики // Витгенштейн Л. Философские работы. — М., 1994.
104. *Кон И. С.* Открытие “Я”. — М., 1978.
105. *Конец В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. — М., 1975.
106. *Кривцун О. А.* Ценности культуры и судьбы искусства. — М., 1989.
107. *Кузанский Николай.* Сочинения в двух томах. — М., 1980.
108. *Кузнецов Б. Г.* Развитие физических идей от Галилея до Эйнштейна в свете современной науки. — М., 1966.
109. *Кузнецов Б. Г.* Этюды об Эйнштейне. — М., 1965
110. *Кузнецова И. А.* Красота человека в искусстве. — М., 1969.
111. *Культура* Возрождения и общество. — М., 1986.
112. *Культурология: Курс лекций / Под ред. А. А. Радугина.* — М., 1998.
113. *Кундера М.* Бессмертие. — СПб., 2003.
114. *Куницман П., Буркард Ф.-П., Видман Ф.* Философия: dtv-Atlas. — М., 2002.
115. *Курс теории музыки /* Общ. ред. А. Л. Островского. — Л., 1984.
116. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. — М., 1985.
117. *Концепции современного естествознания: Учебник для вузов /* Лавриненко В. Н., Ратников В. П. и др. — М., 2002.
118. *Лазарев Ф. В., Трифонова М. К.* Философия: Учеб. пособие. — Симферополь, 1999.
119. *Лекции по истории эстетики: В 4 т. /* Под ред. М. С. Кагана. — Л., 1973–1976.
120. *Литературная теория немецкого романтизма.* — Л., 1934.
121. *Лихачев Д. С.* О филологии. — М., 1989.
122. *Лосев А. Ф.* Держание духа. — М., 1988.
123. *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. — М., 1990.
124. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1993.

125. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
126. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. — М., 1990.
127. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1982.
128. Лосев А. Ф., Шестаков В. Н. История эстетических категорий. — М., 1965.
129. Лосский В. Н. Догматическое богословие. — М., 1991.
130. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 — 1990. — СПб., 1998.
131. Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн. — К., 1998.
132. Любимов Л. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии. — М., 1982.
133. Любичев А. А. Линии Демокрита и Платона в истории культуры. — СПб., 2000.
134. Лютер М. О рабстве воли. Эразм Роттердамский. Философские произведения. — М., 1987.
135. Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994.
136. Малларме С. Вірші та проза. — К., 2001.
137. Мандельштам Н. Я. Третья книга. — М., 2006.
138. Мень А. Радостная весть. Лекции. Вып. 1. — М., 1991.
139. Мигдал А. Б. Квантовая физика и Нильс Бор. — М., 1987.
140. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1973.
141. Молитвослов и Псалтирь. — Харьков, 2000.
142. Монтень М. Опыты: В 3 кн. — М., 1992.
143. Наков А. Русский авангард. — М., 1991.
144. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. — М., 1979.
145. Налимов В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. — М., 1989.
146. Нильс Бор и наука XX века. — К., 1988.
147. Нильс Бор. Жизнь и творчество. Сборник статей. — М., 1967.
148. Очерки по истории мировой культуры / Под ред. Т. Ф. Кузнецовой. — М., 1997.
149. Парамонов Б. М. Конец стиля. — М., 1997.
150. Пенроуз Р. Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики. — М., 2005.
151. Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. — М., 1999.
152. Платон. Сочинения: В 3 т. — М., 1968–1972.
153. Померанец Г. Выход из транс. — М., 1995.
154. Померанец Г. Собрание себя. — М., 1993.
155. Попов В. Г. Логика и реальность. — СПб., 2004.
156. Попов В. Г. Физическая реальность и язык. — СПб., 2004.
157. Попович М. В. Очерк развития логических идей в культурно-историческом контексте. — К., 1979.
158. Пригожин И. От существующего к возникающему. — М., 1985.

159. *Пригожин И., Стенгерс И.* Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. — М., 1999.
160. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. — М., 2001.
161. *Пустовит А. В.* Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие. — К., 2006.
162. *Путеводитель по Пушкину.* — СПб., 1997.
163. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1974–1978.
164. *Пушкин* в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. — М., 1990.
165. *Рассел Б.* Философский словарь разума, материи, морали. — К., 1996.
166. *Реале Д., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней: В 4 т. — СПб., 1997.
167. *Реньи А.* Диалоги о математике. — М., 2004.
168. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII в. — М., 1971.
169. *Руднев В.* Прочь от реальности. — М., 2000.
170. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. — М., 2003.
171. *Смилга В.* В погоне за красотой. — М., 1965.
172. *Соловьев Э. Ю.* Прошлое толкует нас. — М., 1991.
173. *Строчков В.* Наречия и обстоятельства. 1993–2004. — М., 2006.
174. *Структура* и смысл (формальные методы анализа в современной науке). — К., 1989.
175. *Сумерки богов* / Ф. Ницше, З. Фрейд, А. Камю, Ж.-П. Сартр; Сост. и общ. ред. А. Яковлев. — М., 1989.
176. *Тайлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.
177. *Тарле Е. В.* Наполеон. — М., 1957.
178. *Татаркевич В.* Історія філософії: В 2 т. — Л., 1999.
179. *Теория* метафоры. — М., 1990.
180. *Тиллих П.* Избранное. Теология культуры. — М., 1995.
181. *Тэн И.* Лекции об искусстве: Ч. 4. Ваение в Древней Греции. — М., 1922.
182. *Фет А. А.* Стихотворения. — М., 1970.
183. *Философия.* Учебник / Под ред. В. Д. Губина, Т. Ю. Сидориной, В. П. Филагова. — М., 1998.
184. *Флоренский П. В.* Столп и утверждение истины. — М., 1914.
185. *Флоренский П.* Сочинения в четырех томах. — М., 1999.
186. *Фрагменты* ранних греческих философов: Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подготовил А. В. Лебедев. — М., 1989.
187. *Французские моралисты XVII века.* Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. — М., 1974.
188. *Фрейд З.* Воспоминание детства Леонардо да Винчи. — Рига, 1990.
189. *Фрид Э., Пастор И., Рейман И., Ревес П., Ружа И.* Малая математическая энциклопедия. — Будапешт, 1976.
190. *Фромм Э.* Бегство от свободы. — Минск, 2003.

191. *Фромм Э.* Искусство любить. — СПб., 2002.
192. *Фромм Э.* Миссия Зигмунда Фрейда. — М., 1996.
193. *Хакен Г.* Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. — М., 1985.
194. *Хокинг С.* От большого взрыва до черных дыр. Краткая история времени. — М., 1990
195. *Хоменко И. В., Алексюк И. А.* Основы логики. — К., 1996.
196. *Хофштадтер Д.* Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. — Самара, 2001.
197. *Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование / Под ред. М. С. Кагана.* — Л., 1986.
198. *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии. — М., 1981.
199. *Чередищевко Т. В.* Музыка в истории культуры. — Долгопрудный, 1994.
200. *Чернова Т.* Драмагургия в инструментальной музыке. — М., 1984.
201. *Честертон Г. К.* Вечный человек. — М., 1991.
202. *Чичерин Г. В.* Моцарт. Исследовательский этюд. — Л., 1971.
203. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. — СПб., 1999.
204. *Шаповалов В. Ф.* Основы философии. — М., 1998.
205. *Шекспир В.* Гамлет. Король Лир. — Минск, 1974.
206. *Шекспировские чтения. 1976 / Под ред. А. А. Аникста.* — М., 1977.
207. *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. — М., 1966.
208. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. — М., 1993. — Т. 1.
209. *Эйдельман Н.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. — М., 1984.
210. *Эйнштейн А.* Физика и реальность. — М., 1965.
211. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. Н. Ман. — Ереван, 1988.
212. *Элоар П.* Стихи. — М., 1971.
213. *Энгельс Ф.* Диалектика природы. — М., 1975.
214. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* — М., 2000.
215. *Эстетика* Ренессанса. — М., 1981. — Т. 1.
216. *Языков Н. М.* Собрание стихотворений. — Л., 1948.
217. *Якимович А. К.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. — СПб., 2004.
218. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. — М., 1987.
219. *Янкевич В.* Ирония. Прощение. — М., 2004.

Содержание

<i>Предисловие</i>	5
<i>Глава 1.</i> Основы общей теории культуры	11
<i>Глава 2.</i> Космоцентризм античности.....	39
<i>Глава 3.</i> Теоцентризм христианского средневековья.....	69
<i>Глава 4.</i> Антропоцентризм возрождения	101
<i>Глава 5.</i> Научная революция XVII в.	119
<i>Глава 6.</i> Просвещение и романтизм: общая характеристика.....	169
<i>Глава 7.</i> Диалектика наполеоновской эпохи: Пушкин и Гегель	193
<i>Глава 8.</i> Романтическая ирония.....	223
<i>Глава 9.</i> Диалектический метод Гегеля и проблема противоречия. Искусство Шекспира и драматургия Гете, Моцарта, Пушкина.....	249
<i>Глава 10.</i> Конец нового времени: Дебюсси, Верлен, Малларме и художники-импрессионисты	277
<i>Глава 11.</i> Наука XX века.....	303
<i>Глава 12.</i> Постмодерн. Новая картина мира.....	351
<i>Хронологическая таблица</i>	395
<i>Послесловие.</i> История европейской культуры и самопознание европейца	409
Список использованной и рекомендуемой литературы.....	416



Пропонований навчальний посібник має на меті ознайомити з основними епохами європейської культури, розглянутими як етапи безперервного історичного процесу. Особливістю курсу є прагнення автора подати культуру кожної епохи якомога різнобічніше – в єдності її художніх і природничо-наукових аспектів.

Для студентів вищих навчальних закладів і всіх, хто цікавиться історією та теорією культури.

Навчальне видання
Пустовіт Олександр Віталійович
ІСТОРІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ

Навчальний посібник
(Рос. мовою)

2-ге видання, перероблене і доповнене

Відповідальний редактор *М. В. Дроздецька*
Редактор *Л. С. Тоболіч*
Коректор *Т. К. Валицька*
Комп'ютерне верстання *Т. Г. Замура*
Оформлення обкладинки *О. О. Стеценко*

Піди. до друку 17.08.12. Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 24,65. Обл.-вид. арк. 25,2. Наклад 1000 пр.

Міжрегіональна Академія управління персоналом (МАУП)
03039 Київ-39, вул. Фрометівська, 2, МАУП
ДП «Видавничий дім «Персонал»
03039 Київ-39, просп. Червонозоряний, 119, літ. XX

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3262 від 26.08.08*

Надруковано в друкарні ДП «Видавничий дім «Персонал»