

## ВООБРАЖЕНИЕ ЗНАКА

Седьмого августа 1782 года на площади Сената в Петербурге в присутствии императрицы, двора, войск и несметного множества народа состоялось торжественное открытие памятника Петру Первому. К событию была выпущена медаль, изображавшая памятник при взгляде на него со стороны Адмиралтейства. Медаль должна была увековечить состоявшееся событие, но создавалась она задолго до него. Первый ее вариант изготовил еще в 1775 году художник-гравер Пиляр, после него были и другие варианты других мастеров, которые различались отдельными деталями, но в конечном счете все воспроизводили рисунок, выполненный весной 1770 года художником, впоследствии академиком живописи А. П. Лосенко — или, в распространенном произношении того времени, Лосенковым<sup>1</sup>. Сличение медали с рисунком не оставляет в этом никаких сомнений. Дело в том, что к весне 1770 года Фальконе, французский скульптор, которого русское правительство пригласило изваять статую основателя империи, завершил ее макет. На место был доставлен к тому времени из окрестностей города и огромный валун, предназначенный служить подножием памятнику. Все это позволило скульптору создать и выставить на публичное обозрение большую модель монумента; она-то и воспроизведена на интересующем нас рисунке. «Профессор академии художеств Лосенков, — говорится в старинном описании Петербурга<sup>2</sup>, — по заказу Фальконета нарисовал картину с модели. Фальконет заплатил ему за нее триста рублей и тотчас же отоспал картину в Париж»<sup>3</sup>.

В этих условиях нет ничего удивительного, что изображение на медали в общем бесспорно и очевидно совпадало с рисунком, но от реального памятника в ряде деталей отличалось: изгиб змеи, образующий на медали и на рисунке как бы геометрически четкую прямую скобку, на памятнике существенно сглажен; на монументе хвост лошади на этом изгибе и оканчивается, тогда как на рисунке и на медали он слегка продлен; очертания шкуры, заменяющей императору седло, представляются на рисунке и на медали несколько более рваными, чем на памятнике. Не приходится удивляться и тому, что люди, в день открытия приобретшие медаль или получившие ее в дар, не обратили на эти действительно незначительные расхождения между изображением и натурой никакого внимания: в многочисленных отзывах современников об этой стороне дела не упоминается, кажется, ни в одном.

Но было среди таких расхождений одно, гораздо более очевидное и несравненно более значительное, общее невнимание к которому не столь естественно и требует объяснений. Речь идет о довольно большом выступе в передней верхней части скалы-постамента. Он отчетливо виден на рисунке, воспроизведен на медали, и характерная острыя продольная складка, пересекающая его посередине, служит еще одним — и абсолютно очевидным — доказательством того, что исходным материалом для медали служил рисунок Лосенко. Выступ этот на завершенном монументе отсутствует; Фальконе убрал его вскоре после окончания работы над большой медалью, когда приступил к обработке постамента<sup>4</sup>. Два обстоятельства, с ним связанные, заслуживают внимания.

Первое состоит в том, что обработка скалы, изменение ее формы и размеров, а тем самым уменьшение постамента оказались сразу же после открытия памятника в центре внимания зрителей и явились основным поводом для критики. Отзывы, отражающие это положение, собраны и опубликованы<sup>5</sup>. Вот некоторые из них. Французский дипломат Корберон: «Эта огромная скала, предназначенная служить пьедесталом для Петра I, не должна была обтесываться; Фальконе, который нашел ее слишком большой для статуи, заставил ее уменьшить, и это вызвало неприятности». Шарль Массон, автор известных *Mémoires secrets sur la Russie*. I. Paris., 1800: «Это небольшая скала, раздавленная большой лошадью». Такого рода критика продолжалась и в следующем поколении. В выпущенных в 1816 году П. Свиныным «Достопримечательностях Санкт-Петербурга» статуе Фальконе посвящена специальная глава, в которой, в частности, выражается сожаление, что скульптор чрезмерно уменьшил пьедестал: «в сем обвиняют самолюбие Фальконета, желавшего, чтобы все удивление зрителя обращалось единственно на статую». Читатель помнит также о том, что «произвольное уменьшение камня вызвало недовольство со стороны Ив. Ив. Бецкого»<sup>6</sup>. Тем более примечательно, что при столь общем и придиличном внимании к уменьшению размеров постамента, при постоянных разговорах на эту тему устранение большого, сразу бросающегося в глаза выступа в верхней передней части скалы никак не было отмечено и никакого особого смысла никто в нем не усмотрел. Это связано со вторым обстоятельством, заслуживающим обсуждения.

Критика современников была вызвана почти исключительно тем, что в результате обработки камня и резкого уменьшения его размеров<sup>7</sup> памятник в целом отклонился от того образа, который все ожидали увидеть, и от того смысла, который, по общему убеждению, образ этот был призван выразить, — прежде всего, от представления о просвещенном монархе. Основанный на этом представлении замысел монумента сложился у скульптора с самого начала и не менялся на протяжении всех лет

работы. «Мой царь... — писал он, — поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей... Эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их»<sup>8</sup>. Этот замысел был одобрен Дидро и в известном смысле подсказан им. «Покажите, — обращался он в одном из писем к скульптору, — как ваш герой на горячем коне поднимается на служащую ему основанием крутую скалу и гонит перед собой варварство»<sup>9</sup>. На протяжении ряда лет Фальконе реализовывал в Петербурге задуманную статую и получал за нее плату, из чего явствует, что именно этот образ заслужил одобрение Екатерины. В тех же категориях воспринимали памятник просвещенные зрители: «Крутизна горы суть препятствия, кои Петр имел, производя в действо свои намерения; ...простой убор коня и всадника суть простые и грубые нравы и непросвещение, кои Петр нашел в народе, которые он преобразовать вознамерился»<sup>10</sup>. Смысл монумента, таким образом, на всех уровнях соответствовал культурным и эстетическим взглядам эпохи в целом. Противопоставление просвещения и варварства в соответствии с господствующим мировоззрением воспринималось также и как часть более широкой оппозиции: цивилизации и дикой природы. Скала-постамент, как все ожидали, должна была символизировать именно последнюю.

Вот этот-то образ и оказался нарушенным изменением формы и размеров скалы, это-то расхождение между априорно ожидаемым и реально видимым породило критику, в нем раскрылся ее смысл. «Я представлял себе гораздо более крупный камень, как бы оторвавшийся от большой горы и оформленный дикой природой», — писал автор известных записок о путешествии по России Бернулли; «Мы видим гранитную глыбу, обтесанную, отполированную, наклон которой так невелик, что коню не нужно больших усилий, чтобы достичь ее вершины», — вторил ему другой современник<sup>11</sup>.

Так обнаруживается причина общего невнимания к удалению большого переднего верхнего выступа постамента: он не делал скалу ни более, ни менее «дикой», следовательно, не имел отношения к образу просвещенного монарха, а потому и не представлял никакой важности — он не был знаком определенного общественно-философского содержания, и культура времени его не видела. Запомним этот первый вывод из предшествующих рассуждений: зрение культуры отличается от физического зрения; оно видит лишь то, что представляет собой знак в указанном выше смысле этого слова, и не воспринимает того, что знаком не является.

Миновалось два поколения; отшумели события, потрясшие Россию, Европу, мир — Французская революция, наполеоновская эпопея, «гроза двенадцатого года», Венский конгресс и Священный союз, восстание на

Сенатской; в корне изменились идеи, образы, вся атмосфера литературы, искусства, философии, культуры в целом — уходил в прошлое классический канон со своими античными богами и героями, расцвел, чтобы тут же начать увядать, бунтарский романтизм, все большую роль в самосознании времени и культуры стали играть величины, которые дотоле лишь вырисовывались в глубине, — труд, народ, нация. Соответственно изменилось и представление об идее и практике самодержавного государства, об империи, созданной Петром, а значит, и о художественном и общественно-философском смысле памятника тому, «чьей волей роковой над морем город основался». Наиболее яркое и глубокое выражение это новое представление нашло себе в поэме Пушкина «Медный всадник».

Представление, о котором идет речь, сложно и многогранно. Оно включает в себя в их единстве и противоречивый образ державно-императорской государственности, созданной Петром и воплощенной в Петербурге, — великой, «строгой и стройной», «неколебимой, как Россия» и в то же время уже отчужденной от обычного человека, преследующей его «с тяжелым грохотом» и в конце концов несущей ему гибель; и тему стихии, которая должна забыть свою «щетную злобу», но пока разбойно мстит городу и «играя» убивает маленького чиновника Евгения, его мечты и надежды; и роковые сдвиги в историческом значении родовой аристократии, исчезновение гордых носителей имени, что «под пером Карамзина в родных преданиях прозвучало», а ныне навсегда погружается в Лету — «светом и мольей оно забыто».

Необходимой составной частью этого многогранного образа, органически связанной с остальными, является мотив, выраженный в общеизвестных строках поэмы:

...А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скакешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

Образ принадлежал времени. Он привлек внимание Николая, который, читая рукопись поэмы, отчеркнул четыре последних стиха, снабдив их значком NB, но не вопросительным знаком и не волнистым подчеркиванием, как он делал в местах, вызывавших у него неодобрение. Так же видел монумент Адам Мицкевич. Подробно об этом — ниже, но обратим внимание уже здесь на примечание Пушкина к приведенным строкам: «Смотри описание памятника в Мицкевич-

чес...» Нельзя не учитывать и того, что в те годы, в которые обдумывалась и создавалась поэма, исподволь формировалось мировоззрение славянофилов, многие из которых, по-видимому, охотно подписались бы под такой характеристикой Петра и его дела.

Ссылка на Мицкевича не случайна. Имя его фигурирует в трех примечаниях к поэме из пяти имеющихся. Роль Мицкевича в трактовке темы, заключенной в приведенных строках и в тех реальных жизненных обстоятельствах, которые обусловили многое в форме ее выражения, неоднократно исследовалась и может считаться выясненной<sup>12</sup>. Образ коня, вздыбившегося над бездной, со всеми заключенными в нем национально-историческими и общественно-философскими ассоциациями, бесспорно пушкинский, но навеян он знаменитыми строками Мицкевича из стихотворения «Памятник Петру Великому» из третьей части «Дзяд», где говорится, что конь Петра

*Одним прыжком на край скалы взлетел,  
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.*

Далее прямо предвосхищается пушкинский образ: подобный этому коню оледеневший водопад «висит над бездной», и как неизвестно у Пушкина, где конь «опустит копыта», так же неизвестно у Мицкевича, «что станет с водопадом тирании», когда пригреет весеннее «солнце вольности».

Помимо глубинных творческих и философских мотивировок образ, о котором здесь идет речь, имеет мотивировку реально бытовую: он возник из разговора обоих поэтов (в котором участвовал также П. А. Вяземский) в то время, когда они шли по Сенатской площади<sup>13</sup>, то есть непосредственно в виду памятника. Бездна, разверзшаяся под копытами коня, была дана им очевидно и наглядно, в самой конфигурации скалы-постамента: они *увидели* тот обрыв камня, который существовал здесь уже полвека назад, но которого тогда не *увидел* никто.

Вернемся теперь к рассуждению, которым мы завершили разговор о восприятии памятника Фальконе его современниками. Зрение культуры видит лишь те формы, за которыми раскрывается духовное, общественное, историческое содержание, непосредственно, на языке идеологии в предмете не представленное, — видит, другими словами, лишь формы, обладающие знаковым смыслом, формы-знаки: зрение культуры семиотично.

Культура Просвещения XVIII века в целом не несла в себе осознанной идеи губительной и гибельной перспективы, открывающейся перед цивилизующей волей, и, соответственно, не ощущала исчезновения каменной опоры из-под ног императорского коня как знак и именно потому его не видела: «знака» или «означающего» нет там, где

нет «означаемого» или «денотата». На вторую четверть XIX столетия приходится величайшее открытие и глубочайший рубеж в духовной истории Европы. За пределами художественно организованной, риторически выраженной, на античность опирающейся, профессиональной и элитарной, респектабельной и возвышенной Культуры «с большой буквы», замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, церкви или сословия, обнаружилась грандиозная сфера жизни, этой Культуре внеположенной, в тенденции посторонней, а в потенции и враждебной. В силу своей внеположенности Культуре «с большой буквы», Культуре канона и нормы, эта сфера заключала в себе и неприметные человеческие ценности повседневного существования «простых душ», и в то же время — угрозу раскрепощения сил, заложенных в этой повседневности, возвышенной Культуре действительно не знающих, организаций, структуре и ответственности перед ними посторонних, но именно потому чреватых разнузданней и стихией. В сущности, диалектика этих двух начал и образует содержание «Медного всадника». С возникновением «означаемого» возникло «означающее». Отпиленные «два фута с половиною» стали знаком, за которым обнаружилась вся головокружительная глубина открывавшихся исторических перемен.

Запомним и второй вывод из всего сказанного выше: смена знаковых смыслов материально неизменных объектов — один из магистральных путей развития культуры.

Смена знаковых смыслов материально неизменных объектов наиболее очевидно предстает как форма развития культуры при сопоставлении двух разных стадий существования определенного памятника. Проведенное сопоставление фальконетовской и пушкинской стадий существования памятника Петру является достаточно убедительным примером. При таком сопоставлении, однако, выявляются зафиксированные в источниках исторические рубежи эволюции, ее последовательные, относительно завершенные этапы, и остается в стороне нечто не менее важное, а в некотором смысле и более интересное: внутреннее накопление нового качества в пределах данного знакового состояния, само движение знака под влиянием постепенных, подчас неприметных и неуловимых сдвигов в подсознании культуры, — движение, в котором эти сдвиги себя обнаруживают и становятся доступны познанию. Теоретические основы такого анализа заложены в замечательной маленькой статье Ролана Барта «Воображение знака» (1963). Перечитаем ключевой пассаж. Он, однако, несколько импрессионистичен и в то же время абстрактен, терминологически не всегда последователен, а потому требует комментариев и пояснений. Мы позволили себе ввести их прямо в текст, заключив такие свои дополнения в угловые

скобки. <Семиотическое сознание> «переживает мир как отношение формы, лежащей на поверхности <т. е. материально закрепленной, потому существующей объективно и, следовательно, относительно стабильной> и некоей многоликой, могучей, бездонной пучины <в виде которой выступают непрерывно меняющиеся во времени и колеблющиеся по личностям и группам, текучие и зыбкие представления об общественной действительности, о ее смыслах и ценностях>. <Возникающий из их взаимного отношения двуединый> образ существует в ярко выраженной, динамике, ибо благодаря течению времени (<а вернее, движению> истории) отношение между содержанием и формой <здесь> непрерывно обновляется. Инфраструктура <как переживаемое содержание исторической действительности> <непрестанно> переполняет края суперструктуры < т. е. данного знакового кода>, так что сама структура при этом остается неуловимой»<sup>14</sup>.

Основанный на этих принципах анализ знаковых величин дает возможность превращения внешнего знания истории как последовательности событий в историю становления культурных смыслов, т. е. человечески насыщенных и воспринятых в их непрестанном развитии. Оба обнаруженных выше среза темы Медного всадника, фальконетовский и пушкинский, становятся сопоставимы также как два переживания единого объективно-исторического процесса — исчерпания античного канона европейской культуры.

Отношение Фальконе к античному канону противоречиво и производит при внешнем знакомстве странное впечатление. По всему опыту работы, предшествующему его появлению в Петербурге, он узнается как скульптор либо барочный (скульпторы святых в церкви святого Роха в Париже, 1755—1762 гг.), либо сентиментально-рокайный («Амур», «Купальщица», 1757 г.). Теоретической основой его конфликта с Ив. Ив. Бецким было категорическое требование последнего жестко следовать античным образцам, и в частности статуе римского императора Марка Аврелия, — требование, упорно отклонявшееся Фальконе. В России Фальконе ассоциировался с вольным отношением к античному канону: герой «Прогулки в Академию художеств» К. Н. Батюшкова отказывается обсуждать Фальконетову скульптуру коня, «боясь, чтобы меня не подслушали некоторые упрямые любители древности»<sup>15</sup>. И в то же время Фальконе еще мыслит вполне в духе традиционного отношения к античности и готов в ряде отношений признавать ее канонический смысл. Он получил профессуру за статью Милона Кротонского (гипс 1745 г., бронза 1754 г.). Он теоретически отстаивал нормативную роль греческой скульптуры: «Благодаря простоте средств были созданы совершенные творения Греции, как бы для того, чтобы вечно служить образцом для художников»<sup>16</sup>. Едва обосновавшись в Петербурге, он выписывает матери-

алы, необходимые ему для работы, — в первую очередь слепки деталей с фигуры Марка Аврелия.

Примирение этого противоречия Фальконе видел в эстетике Дидро, античность не догма, а совершенное изображение жизни; там, где она этой роли не выполняет, следовать ей нет оснований. Это гармоническое решение обрисованного выше противоречия жило в сознании времени, подсознание же культуры упорно его подтасчивало, готовя «переполнение краев суперструктуры».

Монумент Фальконе, как и эстетика Дидро, знаменовал новую фазу в вековом к этому времени «споре древних и новых». «Древние» отставали в нем императивную ценность высокой нормы и непреложность нравственного долга, их превосходство над всегда чреватой компромиссами современностью и повседневностью, а следовательно — ту культурную традицию, которая воплощала эту норму, этот долг и это превосходство, традицию античной классики, традицию Культуры «с большой буквы». «Новые», напротив того, убежденно говорили о ценности и обаянии живой жизни, о преимуществах ее перед величественно застылым и импозантно мертвым античным прошлым. Ко времени Дидро и Фальконе позиции определились окончательно, акценты оказались расставлены, и речь шла теперь о ценности жизни как самостоятельной категории, не поверяемой каноном вообще и античным в частности<sup>117</sup>.

Жизнь начинает восприниматься как естественность, т. е. как освобождение от искусственности, следовательно — от внешней организации, следовательно — от подчинения авторитету и посторонней власти, т. е. как субстанция самостоятельности, свободы и блага. Но благо это, вы-свобождаясь из пут внешней организации и ответственности, тут же готово выступить как разрушение норм, а значит — пока еще глубоко потенциально, — перейти в свою противоположность и нести в себе истоки разрушения, патологии и разбоя. Норма — а тем самым и античный канон — уже начинает ощущаться как стеснение, но заложенные в протесте против этого стеснения разрушительные потенции время и культура еще могут не видеть или сознательно их игнорировать. Обузданье индивидуально-своевольного, подчинение целому, восхождение к общезначимому, а тем самым к нормативному и риторическому, остаются законом настолько естественным, что он не всегда осознан. Закон этот соприсутствует в атмосфере времени с тенденцией, себе противоположной, смутно чувствует заложенную в ней угрозу, но пока еще над ней господствует. Фальконе не случайно был дружен с Дидро, не случайно обсуждал с ним первоначальный замысел монумента: описанная коллизия нашла себе наиболее открытое, драматичное и глубокое выражение именно у Дидро, в его диалоге «Племянник Рамо», написанном в годы наибольшей близости

философа и скульптора, когда вынашивались идея и пластический образ Медного всадника. В этой идее и в этом образе оказались заложены носившиеся в воздухе мысли и чувства, порожденные центральным противоречием времени — противоречием, для которого, однако, Фальконе нашел свое особое решение.

Гениальность Фальконе и монумента, им созданного, в том, что обрисованных выше начала уже осознаны и разведены, но еще образуют внутренне противоречивую и потому бесконечно живую гармонию. Перед нами император и повелитель, но державная воля, в нем воплощенная, свободна от наджизненной деспотичности. Движение, в котором находятся конь и всадник, задумано как стремление и порыв, но такие, что вполне укладывались еще в винкельмановский канон «благородной простоты и спокойного величия». Чтобы в этом убедиться, достаточно всмотреться в выражение лица императора, во всю его позу. Скульптор увидел в нем выражение энергии воли, борьбы и жизни, как бы довлеющих себе и потому не вedaющих — не действующих ведать — ощущения черты, срыва и обрыва.

Но жить — значит принадлежать, времени прежде всего, и опасно варварские обертоны, которыми начинает окутываться в эти годы понятие жизни, высвобождающейся из еще эстетически значимых, но уже жестких и давящих скреп классической традиции, не могли не проникать, подчас вопреки замыслу, из самой атмосферы времени и в произведение Фальконе. Отсюда — отсутствие стремян: конь не до конца обуздан, и всадник не до конца устойчив; замена седла шкурой; нарочито архаически-варварская рукоять меча; рубаха, которой скульптор придавал особое значение, видя в ней прямую и принципиальную противоположность панцирю или paludamentum у римских императоров. Но отсюда же и нечто несравненно более важное. Если жизнь дана здесь через движение, а движение по природе своей направлено за пределы ограниченного пространства монумента, то в нем — что бы ни думал скульптор — не могло не прступать то самое, игнорируемое, ощущение черты, срыва и обрыва, не мог не таиться гул отдаленной катастрофы. «Он еще раздавался глухо, Он почти не касался слуха /И в сугробах невских тонул». Современники его не слышали.

В пушкинской поэме катастрофа уже произошла. Обрыв под копытами коня стал знаком, и автор предупреждает: «Печален будет мой рассказ»; один из героев поэмы — «безумец», другой — «истукан». Но чувство, владеющее автором и нами, читателями, растет из той же основы, из тех же объективных исторических обстоятельств, что и первые смутные предошущения Фальконе, — из того, что, несмотря на все и вопреки обстоятельствам, норма, неотделимая от античного канона и от русско-европейского классицизма, все же по-прежнему остается — должна ость-

ся — фундаментом Культуры и всего строя существования, с ней связанного. Поэма начинается с «Вступления» — гимна государственности, империи, городу Святого Петра (т. е. новому Риму), гимна воле и культуре, созданного в одической эстетике XVIII века. С этого вступления-гимна поэма начинается во всех авторских рукописях 18, не оставляя никакого сомнения в том, что исходный замысел состоял именно в прославлении победы организации и воли над природой («Где прежде финский рыболов...» и весь пассаж, продолжающий эту строку), вхождения России в европейский мир («Самой судьбой нам суждено В Европу прорубить окно...»), торжества эстетического строя существования над стихией («громады стройные», «строгий, стройный вид», «...в их стройно зыблемом строю»). Словом:

*Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия.*

Поэма написана в конце 1833 года; с этого же года начинается новый, самый интенсивный, период обращения Пушкина к античности. Каждое четвертое стихотворение, возникшее в эти годы, связано с античной темой (в предыдущие пять лет, 1827—1831, — каждое сотове). В августе 1836-го он пишет поэтическое завещание, где говорит о роковом расхождении своем со временем, и предпосыпает ему перевод двух строф Горация, ибо в расхождении этом время остается на одной стороне, а он, Пушкин — вместе с Горацием, на другой. За «Памятником» непосредственно следуют два антологических стихотворения в элегических дистихах и две неоконченные пьесы, связанные с переводом Ювенала. Без антично-классического канона жить нельзя. Но и с ним жить нельзя, и в «Медном всаднике» впервые осознано, сколь губительно непреложно-волевое обуздание живой, непосредственной, неприметной человеческой жизни. Сама эта жизнь, однако, еще не существует спокойно и самоценно, в-себе и для-себя, но лишь как отпадение от всеобщего, от канона и нормы, а потому и оборачивается не-нормальностью: безумием Евгения и разбоем мечущейся Невы. Евгений — не просто «безумец», как Петр — не просто «истукан»; первый становится безумцем, по мере того как второй вместе со своим городом и всем своим миром становится истуканом «с медною главой». Петр Фальконе не знает ничего о бездне, открываящейся под копытами коня; не знает о ней ничего и сам скульптор, но в его подсознание просачивается ток истории, и он облекает монумент в вещи-знаки: отпиливает кусок скалы, отказывается от античного paludamentum'a, от стремян, появляется шкура... Пушкин начинает поэму об

императоре, который стоял на берегу пустынных волн, и о его городе, призванном стоять на том же берегу неколебимо, но что-то — а точнее, гул истории и вибрирующий вокруг воздух ее — движет рассказ в другую сторону, волны становятся злы и разбойны, монумент не стоит, а скачет, бездна открывается под копытами коня, и безумие — единственное, что остается в удел человеку. «Образ существует в ярко выраженной динамике, ибо благодаря течению времени отношение между содержанием и формой непрерывно обновляется».

Оба разбираемых варианта Медного всадника дают возможность непосредственно ощутить, как «многоликая, могучая, бездонная стихия» непрестанно текущей исторической жизни меняет переживание знака, т. е. его денотат, а тем самым и смысл, позволяет предощущить в нем ход истории и уловить ее даже *ne in statu, a ante statum nascendi*.

В монументе, созданном Фальконе, воздействие исторического подсознания на воображение знака обнаруживается во многих случаях. Основные могут быть перечислены.

— Описанное выше сокращение выступа скалы, которое сам скульптор мотивировал — и, по-видимому, вполне искренне — необходимостью устраниТЬ древнюю трещину от молнии. Но если ее можно было прекрасно заделать позднее, когда она образовалась в нижней части постамента, после того как сюда оказался перенесенным отпиленный сверху выступ, то почему нельзя было с тем же успехом заделать ее наверху? Очевидно, дело было не столько в трещине, сколько в описанных выше сдвигах в подсознании культуры.

— Придание скале, а отчасти и всему монументу, силуэта и ритма волны путем дополнения постамента двумя приставками — спереди внизу (на нее и пошел кусок скалы, отпиленный из-под копыт коня) и внизу сзади. Ни Фальконе, ни завершивший монумент Фельтен не сомневались в том, что тем сохраняется и дополняется образ «дикой горы»<sup>19</sup>. В контексте мифологии Петербурга, однако, где тема воды, потопа, водной стихии, мятущей городу и императору-насильнику, занимает центральное место, эти «приставки» и появление мотива волны, из которой вырастает статуя, вносили новую, пророческую ноту в денотат, а тем самым и в знаковый смысл образа, — пророческую потому, что тема эта возникла и стала постоянной в послепушкинскую эпоху, у В. С. Печерина, В. Ф. Одоевского, М. А. Дмитриева, в известном смысле у М. Ю. Лермонтова, — во время Фальконе она практически не существовала.

— Разнонаправленность взглядов коня и всадника. Взгляд Петра исполнен спокойствия, уверенности и обращен поверх окружающего городского пейзажа как бы к великому будущему России. Конь смотрит значительно левее и видит нечто совсем иное. Выкаченные глаза, оскаленный рот (при том, что узда не затянута — рука Петра держит

ее совершенно спокойно), раздутые ноздри, чутко вставшие уши — все показывает, что там, за бездной и за водой, конь видит или чует что-то ужасное. Нет оснований думать, что мастер это осознавал. У Дидро контраст этот толкуется совсем по-другому. «Герой и конь в вашей статуе сливаются в прекрасного кентавра, человеческая, мыслящая часть которого составляет своим спокойствием чудесный контраст с животной, вздыбленной частью»<sup>20</sup>.

— Восприятие монумента как непостоянного, могущего в любой момент исчезнуть. Многотонная статуя, остановившаяся на вершине прижатого к земле всей своей тяжестью Гром-камня, все чаще начинает виться как подвижная, готовая сорваться с места. Пушкинский сюжет был подготовлен ходившими на сей счет весьма многочисленными анекдотами. Могут быть упомянуты следующие. Анекдот с Потемкиным, приставившим обедневшего дьячка, своего бывшего учителя, к памятнику следить, «благополучно ли он стоит на месте» и «крепко ли», и проверять это «каждое утро»; дьячок исполнял эту обязанность «до самой смерти»<sup>21</sup>. Анекдот с комендантом Зимнего дворца Башуцким, которого Александр I в виде первоапрельской шутки отправил на Сенатскую площадь посмотреть, не делся ли куда Медный всадник<sup>22</sup>. Анекдот, рассказывающий о возникшем в 1812 году в связи с наполеоновской угрозой проекте эвакуации памятника; бронзовый Петр был настолько возмущен этим замыслом, что, дабы выразить свое возмущение, въехал к обер-прокурору синода А. Н. Голицыну (по другому варианту — в Каменноостровский дворец к государю)<sup>23</sup>. Во всех перечисленных случаях денотат движется прочь от своих «фальконетовских» значений и, вплетаясь в ткань отечественной истории, обнаруживает все новые и новые грани. «Благодаря течению времени (истории) инфраструктура как бы переполняет края суперструктуры».

Но если так, то возможен ли вообще вопрос: «В чем смысл памятника Петру!, созданного Фальконе?» или: «Какова идея поэмы Пушкина "Медный всадник"?» Если денотат течет непрерывно, если столь стремительно меняется мое прошлое, тем самым — мой культурно-исторический опыт, а тем самым и смысл знака, то можно ли, даже найдя ответы на поставленные вопросы, обосновать их истинность? И как вообще быть с истиной научного исследования, вне которой оно утрачивает смысл, а обрести которую как же, если «сама структура остается неуловимой»?

Оставим эти вопросы до другого раза и попытаемся сформулировать, хотя и чужими словами — словами все того же первоисследователя головокружительно глубокой и мучительно трудной проблемы «воображения знака», — более скромный вывод, суммирующий проведенный анализ. Человек «вслушивается в естественный голос культуры

и все время слышит в ней не столько звучание устойчивых, законченных, „истинных“ смыслов, сколько вибрацию той гигантской машины, каковую является собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла»<sup>24</sup>. Слушать — и слышать — неустанное созидание смысла — это, право ясно, совсем не так мало.

1992

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963, рис. 104; он же. «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975, с. 55, 165, 169.
- <sup>2</sup> Пыляев М. И. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы, изд. 2-е. СПб, 1989, с. 277.
- <sup>3</sup> В настоящее время рисунок находится в музее города Нанси.
- <sup>4</sup> «При отделывании камня на месте Фальконет велел от передней высоты убавить два фута с половиною. Это произвольное уменьшение камня вызвало неудовольствие со стороны Ив. Ив. Бецкого». Пыляев М. И. Старый Петербург..., с. 277.
- <sup>5</sup> Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство..., с. 126—130, 179.
- <sup>6</sup> См. примеч. 4.
- <sup>7</sup> «Доставленный на Сенатскую площадь, „гром-камень“ был уменьшен до размеров, предусмотренных моделью памятника. Прежде всего была сколота излишняя высота камня: вместо первоначальных 22 футов она была уменьшена до 17 футов; далее камень был сужен с 21 фута до 11 футов. Что же касается длины, то она оказалась недостаточной (37 футов вместо 50 по модели), в связи с чем пришлось приставить к монолиту второй камень 13-футовой длины». Аркин Д. Е. Медный всадник. М.; Л., 1958, с. 53.
- <sup>8</sup> Письмо Д. Дицро, 1777 г. См.: Мастера искусства об искусстве, т. III. М., 1967, с. 362.
- <sup>9</sup> Oeuvres d'Etienne Falconet, statuaire, vol. II. L'atelier, 1781, p. 183.
- <sup>10</sup> Радищев А. Н. Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего // Радищев А. Н. Избранные сочинения. М.; Л., 1949, с. 12—13.
- <sup>11</sup> Цит. по: Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство..., с. 127.
- <sup>12</sup> В последний, кажется, раз она была обстоятельно и убедительно характеризована в докладе Н. Я. Эйдельмана (в Музее Пушкина 25.10.1983 г.), а затем в его статье «Пушкин и Мицкевич», см: Эйдельман Н. Я. Пушкин. Из биографии и творчества. 1826—1837. М., 1987, гл. VI.

- <sup>13</sup> Прогулка эта должна быть датирована весной или летом 1828 г. См.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...», изд. 2-е. М., 1987, с. 28.
- <sup>14</sup> См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 251.
- <sup>15</sup> Батюшков К. Избранная проза. М., 1987, с. 102.
- <sup>16</sup> Фальконе Э. М. Размышления о скульптуре // Мастера искусства об искусстве, т. III. М., 1967, с. 346—347.
- <sup>17</sup> Общая характеристика спора древних и новых — в статье: Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985.
- <sup>18</sup> Как обычно у Пушкина, произведение представлено тремя рукописями: первоначальной, очень черновой, созданной в Болдине в октябре 1833 г. (тетрадь № 845 по нумерации Пушкинского дома); так называемой «Болдинской беловой» (№ 964), приближенной к ныне публикуемому тексту, но содержащей ряд мест, в окончательном варианте переработанных; и авторской беловой (№ 966), переписанной рукой Пушкина для Николая I и содержащей его пометы на полях. «Вступление» открывает поэму не только в этих трех авторских текстах, но и в писарской рукописи, изготовленной по заказу поэта в августе 1836 г., которую Пушкин начал было привить заново, не изменив, однако, и в этом случае первоначальную последовательность частей.
- <sup>19</sup> Выражение из докладной записки Фельтена 1784 года. См.: Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство..., с. 158.
- <sup>20</sup> Цит. в книге: Аркин Д. Е. Медный всадник, с. 42.
- <sup>21</sup> Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века. М., 1990, с. 56—57.
- <sup>22</sup> Там же, с. 107.
- <sup>23</sup> См.: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...», с. 118—124; там же — идущие в том же направлении шутливые (с. 10), мистические (с. 13) или полусерьезно-поэтические (с. 56) замечания современников. Ср. также отзыв иностранца, сказавшего, что конь на монументе «скакет, как Россия», приведенный К. Н. Батюшковым в его «Прогулке в Академию художеств» — сочинении, оказавшем бесспорное и прямое воздействие на поэму Пушкина.
- <sup>24</sup> Барт Р. Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы..., с. 260.

# **ПОНЯТИЕ АРХЕТИПА И АРХЕТИП ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА**

Непосредственно история дана нам как совокупность человеческих поступков, и поэтому для понимания ее первостепенно важны стимулы этих поступков — регуляторы общественного поведения. Они могут быть двух родов; назовем их регуляторами первого и второго порядка. Регуляторы первого порядка — те, что прямо связаны с выживанием человека и действуют на него извне, как некоторые объективные силы. Таковы регуляторы экономические или правовые. Что бы человек ни думал и кем бы ни был, ему надо есть, где-то прятаться от непогоды, что-то носить на теле, и, чтобы такие свои потребности удовлетворять, он должен что-то производить, приобретать, добывать, регулируя при этом свое поведение по нормам, которые в данном обществе приняты. Точно так же обстоит дело и в государственно-правовой сфере: жизнь человека в обществе регулируется нормами и законами, и хотя в идеале гражданин, как член общества, участвует в их создании, непосредственно они даны ему как нечто внешнее, чему он должен подчиниться. Именно этим «внешним» своим характером регуляторы общественно-исторического поведения первого порядка в корне отличаются от регуляторов второго порядка. Последние основаны на интериоризации общественных процессов и выступают не столько как проявления внешнего принуждения, сколько как содержание сознания. Так, каждая эпоха представляет себе категории времени, пространства, собственности, власти, права, семьи, дружбы по-своему, в отличие от того, как представляли их себе люди других эпох, и эта особенная, лишь данному обществу присущая система представлений, или, как иногда принято ее называть, «картина мира», оказывает существенное влияние на мировосприятие, на сознание и, следовательно, на поведение людей. Время, например, издавна существовало в человеческом сознании в двух обликах — циклическом и линейном; и нам сейчас трудно себе представить, какой трагический слом в сознании и культуре, какой ужас был сопряжен с переходом от уютного, размеренно и спокойно возвращающегося ненапряженного циклического времени к времени линейному. «Циклический человек» жил в мире возвращающихся приливов и отливов; каждую весну с пробуждением природы он закладывал основы урожая, который должен был спасти его на следующий год; каждую осень собирал плоды трудов своих, каждую зиму вместе с природой как бы погружался в сон.

Цикл этот перебивался некоторыми событиями личной жизни, тоже, впрочем, обычно вписанной в нерушимый природный ход вещей. Линейное время — это время истории, которая, неуклонно развеиваясь, стремясь вперед, каждый день ставит человека перед чем-то новым и неожиданным, перед необходимостью бороться, защищать свое достояние, свое племя, идти что-то открывать, от кого-то обороняться или кого-то завоевывать и потому требует постоянного колоссального сопротивлением этике линейного времени объясняется низкий уровень производительных сил некоторых древних обществ, восприятие труда как тяготы, которой надо по возможности избегать. Поэтому же у древних народов столь щедро выделялись в году дни, в которые запрещалась производственная, военная, государственная деятельность, другими словами — периодически табуировалась цивилизация и обнаруживалось стремление вернуться в исходное природное бытие — в до-линейное циклическое время. Отсюда же, по-видимому, вообще возник такой институт, как праздник — форма отдыха от перенапряжения, пришедшего с линейным временем. В наши дни в качестве таких интериоризированных и потому далеко не всегда осознаваемых регуляторов общественного поведения второго порядка выступают социальная мифология, имидж лидеров, престиж, мода и, в частности, архетипы массового сознания. Попытаемся сосредоточиться на одном из них — на архетеипе внутреннего пространства в его опосредованности про странствием внешним.

Термин «архетип» был если не предложен, то насыщен новым содержанием швейцарским психологом и культурологом Карлом Густавом Юнгом в начале нашего века. Архетип для Юнга — это структурный элемент психики, который возник в примитивном мире первобытного человека и изначально нашел свое выражение в его мифологии. Юнг был убежден, что такого рода архетипы живут в каждом из нас до сих пор, «являются неоспоримым общим наследием всего человечества» и что основу человеческой психики, следовательно, составляют некоторые древние образы, с которыми мы знакомы по мифологемам и отчасти по сновидениям. «То, что мы называем психикой, — писал Юнг, — ни в коем случае не тождественно сознанию и его содержанию»: сознание опирается на реальный жизненный материал, тем самым принадлежит сфере так называемой дневной логики и допускает непосредственную верификацию, то есть проверку истинности каждого представления с точки зрения соответствия его опыту; архетипы же живут в глубинах коллективного подсознания и опираются на бесконечно архаический и примитивный, а не на актуальный общественный и культурный опыт. В качестве примера Юнг приводил так называе-

мый Mutterkomplex, то есть странные отношения человека, особенно сына, с матерью, которые пронизаны и властной потребностью стать самим собой, обрести независимость, отпочковаться от матери, и в то же время невозможностью это сделать, обусловленной какими-то смутными ощущениями непреодолимой внутренней связи. Сохранение, вопреки нормам современного цивилизованного существования, власти и влияния матери обусловлено продолжающим жить в недрах психики архетипом. Идущие от него импульсы не соответствуют нормам сознания, вступают в конфликт с ними и деформируют психику человека. Существует точка зрения, согласно которой большинство неврозов и даже психозов так или иначе связаны с неспособностью вовремя отдельиться от связи с матерью.

Кроме специального значения, которое ассоциировал со словом «архетип» сам К. Г. Юнг, термин этот приобрел сегодня и более широкий историко-культурный смысл. Дело в том, что на основе примитивно-архетипических связей или в дополнение к ним (а иногда и вне прямой связи с ними) в сознании коллектива и в сознании личности образуется некоторый фонд представлений, которые опираются на генетическую память и не соответствуют актуальному эмпирическому опыту или даже прямо противоречат ему. Ограничимся двумя примерами.

В Древнем Риме в начале Империи на одного жителя приходилось 600—900 литров воды в сутки (в Москве и в Нью-Йорке сейчас около 500, в Петербурге начала века — 200), так что обеспечение ею граждан не представляло никакой проблемы. Тем не менее разрешение на проведение воды в дом было сложнейшей процедурой, всячески затрудненной: следовало обращаться к императору, император передавал просьбу отпущеннику, который ведал этим участком хозяйства, отпущенник советовался с распорядителем водопроводов, а это был сенатор, вельможа, по положению — член Совета принцепса, и тогда, учитывая все, давалось, а чаще и не давалось, разрешение. Такой характер процедуры объясняется чисто архетипическими навыками мышления. Снабжение водой искони было условием существования самодостаточного сельского хозяйства, того, что в Риме называлось «вилла», а в городах — способности общины сохранить запасы питьевой воды в случае осады. В начале Империи семейный особняк в Риме, так называемый домус, не имел уже с виллой ничего общего, его хозяин, разумеется, не вел в городе никакой обработки земли, а о вероятности осады Рима врагами и говорить не приходилось — ближайшая граница проходила за сотни миль. Но водоснабжение мыслилось не как часть окружающей эмпирической реальности, а в категориях архаической стилизации, на основе архетипов «гражданин — всегда землевладелец», «город — всегда община, противостоящая остальному, враждебному

миру». Исходя из них и надо было беречь воду, хотя решительно никаких практических причин для этого не было.

Еще один пример из совсем другой области. Герой стихотворения Пушкина «Полководец» («У русского царя в чертогах есть палата...») Барклай-де-Толли. Он продумал гениальный план кампании 1812 года, принял все меры к его осуществлению, проявил себя как полководец, бесконечно преданный порученному делу — спасению России в борьбе с Наполеоном. Но не может, по-видимому, быть народным героем человек, которого зовут шотландским именем.

*И, в имени твоем звук чуждый не взлюбя,  
Своими криками преследуя тебя,  
Народ, таинственно спасаемый тобою,  
Ругался над твоей священной сединою.*

Барклай отставили и лишили тех почестей, что заслужил он своей деятельностью полководца. Где-то в глубинах национального сознания живет очень древний архетип деления всего мира на «мы» и «оны», на «своих» и «не своих», и не только по существу, но даже и во внешних формах: имя должно звучать привычно, на своем языке. В рамках рациональной логики это объяснения себе не находит, почему решение об отставке и явилось источником трагедии: Барклай, по-видимому, не мог понять, за что он отставлен; в Бородинской битве он «как ратник молодой» проявил чудеса храбрости, явно искал смерти (этой коллизии, в сущности, и посвящено пушкинское стихотворение) — под ним было убито пять коней. Все происшедшее получает свое объяснение лишь на уровне глубинных структур, в связи с архетипами народного сознания.

В число таких глубинных архетипов входит и образ внутреннего пространства. Если подопытное животное выпустить в новое для него закрытое помещение, оно прежде всего обежит его по периметру, обнюхивая все, что в нем есть. Биологи называют такое поведение исследовательским инстинктом: у любого живого существа есть потребность убедиться в том, что закрытый объем, в котором оно оказалось, не таит опасности и представляет собой «спокойное» внутреннее пространство. В ряде языков существуют разные слова (а следовательно, и раздельные понятия) для обозначения дома как строения и дома как обжитого внутреннего пространства. Есть, например, английская пословица «men make houses and women make homes», 'мужчины строят дома, а женщины создают очаг'. В Древнем Риме была распространена старинная формула, согласно которой магистрат должен был проводить службу *domi et militiae*. Здесь ясно противопоставлены про-

странственные представления с их характерными обертонами: *militiae* значит 'в легионах, на границах, вне Рима', то есть в сфере напряжения и опасности; *domi* — дома, 'у себя', не выезжая за пределы родной общины и за пределы священной ограды города, внутри которой гражданин находился под покровительством богов. Иногда такое различие приобретает очень тонкий характер, как, например, при противопоставлении во французском языке выражений *a la maison* и *chez soi* (или *chez lui*). *Il est a la maison* означает лишь, что он находится внутри того дома и той квартиры, в которой живет; *ici il est chez lui* — он находится у себя, то есть в некотором привычном обжитом пространстве; для французского сознания это не одно и то же.

В истории искусства внутреннее пространство нередко противопоставляется внешнему как культурно обжитое, генерирующее сложный спектр комфортных эмоций. Если в живописи Ренессанса, например, интерьер обычно не акцентирован, за широкими оконными проемами видны улицы города или фантастический пейзаж или просто голубое небо и в мышлении художника оппозиция внутреннего и внешнего вообще мало ощущается, в голландской живописи XVII века обжитой, бытовой, человеческий характер интерьера чаще всего подчеркнут, выступает как ценность и в имплицитном противостоянии внешнему миру определенным образом структурирует восприятие действительности. Можно сослаться и на более близкие по времени примеры. Зрелое творчество А. Тарковского образует как бы единую эпопею, и единство ей придает мотив дома как лирически переживаемого внутренне-го культурного пространства, в которое — благотворно или разрушительно — вторгается пространство внешнее — большой, чужой и новый мир. Отсюда — пожар дома как некоторый архетип культурной катастрофы — мотив, проходящий через творчество режиссера от «Зеркала» до «Жертвоприношения», затопление дома в последних кадрах «Соляриса», двусмысленность образа дома в «Зеркале». Само воздействие фильмов Тарковского основано на том, что архетипы дома, огня, воды дремлют в подсознании зрителя и ожидают в художественной ткани картины. Язык архетипов отчетливо выступает здесь как язык искусства, а тем самым и как язык культуры.

Последнее положение действительно не только для сферы художественного вымысла, но и для вполне реальных исторических ситуаций. «Наше национальное возрождение в прошлом веке началось со сбора фольклора, — говорил эстонский социолог в интервью, опубликованном в журнале «Дружба народов» (1991, № 2), — можно сказать, что наша вера — в нашем языке, и потому для эстонца защита языка — это защита святого места. Все это во многом подсознательно связано с таким понятием, как *kodu*, дом, — не "дом" в смысле пост-

ройка, нет, это — все, чем ты живешь». — «По-русски, — задает вопрос интервьюер, — есть еще и слова: Отечество, отчизна — земля отцов, Родина — место, где родился... Они не точнее выражают смысл?» — «Нет, нет. Это больше похоже на слово „очаг”. Что-то более интимное, что не может быть от края и до края. Когда эстонские социологи в 1974 году исследовали отношение к *kodu*, мы долго не могли решить, как точнее перевести это слово для анкеты. Тут, наверное, какое-то основное различие в типе культуры. Наша культура, как и у многих северных народов, сконцентрирована вокруг домашнего очага, и мы очень болезненно переживаем все, что нарушает его целостность. Это иначе, чем у народов, живущих на больших просторах, — просторов у нас просто нет... И мы строили свой очаг внутри: в песни, в культуру, в языки».

Как понятие культурное, архетип внутреннего пространства обладает двумя коренными свойствами: он многозначен и он существует лишь через свою противоречивую и неразрывную связь с внешним пространством, причем оба эти свойства постоянно взаимодействуют между собой.

На ранних стадиях исторического развития ограниченные, этнически относительно однородные коллективы обычно воспринимают противостоящие им иные коллективы и все вообще лежащее за пределами освоенной ими территории географическое пространство как нечто неизведенное и потому опасное, как угрозу своему существованию и целостности, как царство враждебных сил. Это отразилось в греческих легендах о разного рода чудовищах, с которыми сталкивается человек, вышедший за пределы эллинской ойкумены, но особенно выразительно эта картина мира оказалась представлена у германцев.

Для древнего германца мир, им освоенный, простирается во все стороны до горизонта, а может быть, и далее горизонта на расстояние четырех-пяти дней пути и носит название «митгард» — срединное селение, срединная усадьба. За его пределами лежит внешний мир — «утгард». Он бесконечен, почти лишен света, там дует ледяной ветер и текут реки, полные яда; повсюду сидят чудища, полулюди, полузвери, глаза которых излучают противоестественный свет, а дыхание режет как ножом. Локализация утгарда двойственна. В определенном смысле он всегда «там» в противоположность «здесь», вдали, неотделим от представления о пути, о человеке, ушедшем из дома и либо сгибшем в безднах утгарда, либо вернувшемся неизвестно преображенным. Мифы о происхождении в ад есть у очень многих народов, но именно у германцев они отчетливо связаны с уходом из дома, странствием, со страхом перед далью и пространством. В другом смысле, однако, утгард не предполагает никакого отдаления, ибо лежит не только вдали

от дома, но и под ним. Поэтому любая пещера, дыра в земле, глухой овраг могут быть ходом в утгард или даже им самим. Его непосредственная близость к дому становится особенно очевидной по ночам, когда чудища, в принципе живущие где-то за горизонтом, могут поджидать человека прямо у крыльца.

При такой двойственности утгарда двойственным оказывается и митгард. С одной стороны, он действительно простирается до горизонта и за него; он везде, где светит солнце и люди пашут землю. Но в той мере, в какой чудища утгарда угрожают непосредственно моему дому, именно он воспринимается как единственное защищенное от них место, а митгард сокращается до размеров моей усадьбы. Поэтому самое страшное в утгарде — не чудища, ледяной ветер и ядовитые реки, а то, что его действительность абсолютно чужда моему мирку, подчинена другим, не нашим законам. Вода в реке живет, обладает волей и губит вступившего в нее человека, скала расступается, чтобы открыть проход в логово дракона, мертвые вещи при прикосновении оживают. Соответственно и в митгарде главным становится то, что все в нем свое, понятное, привычное, соответствующее обычаю и здесь заведенному порядку. По замечанию старого проницательного исследователя, «люди здесь стоят на своей земле, окруженные дружиной своих. Деревья и камни, животные, оружие, даже земля и природа существуют для них. Все, что их окружает, им известно, является тем, чем кажется, они знают, что здесь царит порядок, на который они могут положиться».

Иногда отношения между так понятыми внутренним и внешним пространством становятся противоречивыми. Утгард ужасен, однако именно в силу своей противоположности тому, что «здесь», он может выступать также как иная, блаженная форма существования; уйдя из митгарда, человек попадает во многих случаях на острова блаженных: раз нет «здесь», то нет и бед, которые так нередки дома.

Архетипы внутреннего и внешнего пространства специфичны для каждой эпохи и потому соотношение их образует ее содержательную характеристику. Уникальным, эталонным образом воздействия диалектики внешнего и внутреннего пространства на всю систему культуры до сих пор остается Древний Рим. Суждение это основано на анализе основополагающих явлений его исторической жизни — дома, социальной микрогруппы и города-государства.

*Дом, domus*, в Риме есть пространство сакрально замкнутое, внутреннее пространство по преимуществу. Семья, здесь живущая, имеет свой культ, положение ее зависит от благосклонности домашних богов и, соответственно, от обрядов, которые выполняются в их честь. Так, в каждом доме живут пенаты. Имя их происходит от слова *penus*, кладовая — не только как помещение, но и как совокупность запасов

продовольствия в доме и тем самым как источник сытости, довольства и самостоятельности. Семья, которая живет в доме, разумеется, ячейка общества, но ячейка замкнутая, имеющая не только свои культуры, своих пенатов, но и свою внутреннюю организацию. Во главе ее стоит paterfamilias, отец семьи, располагающий над членами ее неограниченной властью. Всевластие вышестоящего в государстве смягчено и ограничено законами, во «внутреннем пространстве» дома оно сохраняется полностью. Сохраняются, например, семейные суды — нарушения некоторых норм поведения, особенно нравственных, подлежали разбору, осуждению и наказанию в пределах семейной юрисдикции.

Дом самодостаточен, в нем есть запасы не только еды в кладовой, охраняемой пенатами, но и воды, потому что имплювий — квадратное углубление в полу атрия, в которое через отверстие в крыше собирается дождевая вода, обеспечивает возможность держаться против внешней осады достаточно долго. Никакой осады нет и быть не может, но запас воды и продовольствия дому необходим, потому что актуальна не эмпирически данная реальность, а архетип сознания: дом — модель самодостаточного замкнутого внутреннего пространства со своим управлением и нормами, своим населением, своей обжитостью.

Но дом — резиденция семьи, семья же органически входит в городскую общину, принадлежит к ней и потому живет как бы на границе закрытого и открытого пространства. С архитектурной точки зрения положение это было связано с тем, что внутренние помещения домуса выходили на перистиль и на парадный зал — атрий и почти не имели окон; между стенами этих помещений и внешними стенами дома оставалось пространство, глубина которого доходила до четырех-пяти метров; оно делилось на части, так называемые *таберны*, — самостоятельные помещения с выходом на улицу, которые уже с конца Республики сдавались под ремесленные мастерские или под склады. Ремесленник, который снял таберну, поселялся в ней чаще всего со своей семьей, использовал ее как производственное помещение, а в верхней части надстраивал деревянные антресоли, где и жил с женой и детьми. Такова же была внутренняя архитектурная организация нередко располагавшихся в табернах лупанаров (публичных домов): внизу помещения для посетителей, для еды и питья, то есть «таверна» в позднейшем смысле слова, наверху — интимные комнаты. У домуса, как правило, имелся аттик, то есть как бы второй этаж; там проходила часть жизни семьи, там находились летние столовые, использовавшиеся повседневно, тогда как пиршественный зал в первом этаже использовался только изредка для приема гостей. Эти летние столовые тоже могли быть сданы, причем вход в них в таких случаях устраивался обычно не из атрия, а из таберны или с внешнего балкона, который

продолжался и на соседний дом. Если отдельные помещения в аттике сдавались внаем и при этом еще соединялись с табернами, от замкнутой независимости и самостоятельности и самой семьи, и ее резиденции, которая в идеализированном историко-архитектурном представлении составляла сущность римского домуса, не оставалось и следа. Попробуем вообразить себе, например, как жилось в Помпеях в доме № 18 12-го участка VII района, часть которого занимала одна семья, в табернах расположился публичный дом, а в аттике ряд помещений принадлежали каждое отдельной семье, и члены их проходили домой по балкону, имевшему выход через соседний дом № 20. Строение, в принципе бывшее резиденцией семьи, в реальной жизни превращалось в своего рода жилой муравейник.

Принцип муравейника окончательно торжествует в I веке н. э. в так называемой инсуле. По историко-архитектурным работам мы привыкли к тому, что инсула — это многоквартирный дом, противостоящий домусу как резиденции одной семьи. Но само слово *инсула* означает 'остров'. Вторичное его значение — застроенный квартал, участок, независимо от того, чем он застроен — многоквартирными домами или домусами, самостоятельными или соединенными между собой. Поэтому в римской реальности I века инсула не просто многоквартирный дом; это, скорее, именно жилой муравейник с бесчисленными переходами, обиталище, где на каждом шагу и в любое время можно наткнуться на кого-либо из соседей. При этом теснота воспринималась не как неудобство, а как ценность. Она давала ощущение демократической сплоченности, равенства и обжитости и как бы противопоставляла хороших людей, правильную жизнь жизни в изоляции, в отдельных резиденциях. В них живут те, кому есть что прятать от соотечественников. Тиберий, «плохой» принципп, проводит последние годы на Капри, где творит неправый суд и жестокую расправу; на Альбанской вилле прячется император Домициан — извращенное чудовище, чье времяпрепровождение описано в IV сатире Ювенала; в Тиволи живет странный, ни на кого не похожий император Адриан — как будто бы обычный римлянин и в то же время человек загадочный, грек и космополит. Отдельно живут, таким образом, люди странные или скверные, нормальный же обычный римлянин живет в тесной бесконечной путанице жилых помещений, переходов и тупиков. Теснота на улицах и жилища-ульи в описываемую эпоху были еще двумя слагаемыми единого ощущения жилой среды, воспринимавшегося императивно: быть всегда на людях, принадлежать к плотной живой массе сограждан, смешиваться со своими и растворяться в них.

Положение *paterfamilias'a*, самостоятельного и самодостаточного хозяина, все время опосредовано его же положением члена общины, и

он только тогда по-настоящему у себя дома, когда он и вне своего дома. Поэтому утро с восхода солнца примерно до двенадцати часов, до часа бани, римлянин проводит на форуме, в городе. Он делает дела, беседует, участвует в сходках, то есть в политической жизни города; он — гражданин. Но и как гражданин на форуме он полноценен лишь в той мере, в какой он самостоятельный, ни от кого не зависящий хозяин, то есть в той мере, в какой он имеет возможность вернуться к себе, в свой замкнутый самодостаточный мирок — дом. Однако и там он остается во власти той же двойственности: он уважаем и уважает себя как самостоятельный хозяин, но самостоятельность его как хозяина полностью реализуется так, что он в то же время глава клана. Вот почему, завтракая ранним утром и днем в одиночестве, обедать он должен непременно в обществе. Обед (после половины второго зимой, после двух или половины третьего летом) никогда не проходит наедине. Обедать одному — для римлянина величайшее несчастье. Только когда человек у себя дома окружен друзьями и членами семьи, когда проводит с ними вместе время, играет в игры, слушает декламацию или музыку, беседует об общественных делах, то есть только тогда, когда «внешнее пространство» жизни проникло во внутреннее, живет через него и в постоянном с ним взаимодействии, такой человек чувствует себя полноценным римлянином.

Точно так же обстоит дело с другой разновидностью «внутреннего пространства» — с социальной микрогруппой. Социальная микрогруппа — это малый коллектив, соседская или дружеская, производственная, родственная или возрастная ячейка, в которой человек чувствует себя как бы в митгарде. Ход простой повседневной жизни замедлен и долго остается неизменным в этих ячейках общества, где осуществляются непосредственные социальные контакты микросреды. Римлянин на всех этажах общества жил так — в семье с примыкающими к ней традиционными друзьями дома, в землячествах и похоронных сообществах, в коллегиях, посвященных культам неофициальных богов, и в коллегиях ремесленников. Человек никогда не оставался один на один с государством. Он всегда сначала член внутренней структуры микрогруппы. Соседская, семейно-родовая, дружеская («амикальная») община выражает здесь единый архетип внутреннего пространства, обжитой ячейки существования. Императоры в Риме долго не знали, как относиться к микросообществам. С одной стороны, они выражали глубинную потребность народа, исторически обусловленные формы его жизни; с другой — по мере отчуждения государства и отделения его интересов как целого от непосредственной жизнедеятельности населения такие сообщества становились подозрительны: о чем люди могут там говорить? нет ли там какого злоумышления на власть? Импе-

раторы то разрешали их, то засылали туда своих соглядатаев; Нерон вдруг объявил себя патроном вообще всех микросообществ в Римской империи; к концу II века они были окончательно поделены на официально разрешенные и неразрешенные, но, в общем и целом, сообщества существовали в Риме на протяжении всей его истории, постоянно возрождая в человеке ощущение того, что он защищен и может быть спокоен, ибо живет в обжитом маленьком микропространстве.

Однако и микрогруппы в Риме, так же как домусы, были постоянно опосредованы макроструктурами и государства, и общества в целом. Цицерон в пятой главе второй книги «О законах» развивает давнее учение греческих стоиков о «двух родах». У римлянина, разъясняет Цицерон, всегда две родины: обжитая, пережитая, основанная на дружеских связях — община, где он появился на свет, его «малая родина»; и бескрайняя республика римлян, перед которой он ответствен как гражданин, дня которой должен жертвовать жизнью, служить ей как воин или как магистрат, — его «великая родина». Первая существует лишь через вторую, вторая не существует реально без первой. Постоянное взаимопроникновение непосредственно продолжающего человека контактного микромирка и более или менее отчужденного большого мира государства, другими словами — взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства, и в этом случае остается одной из постоянных и самых разительных черт антично-римской цивилизации. Командует армией или руководит уже покоренной провинцией один из высших магистратов. Он назначается сенатом, но весь его штаб подбирается им самим — с учетом общеочевидных деловых качеств привлекаемых сотрудников, но прежде всего на основе их принадлежности к семейному окружению командующего или наместника. Первые императоры создали особый орган государственного управления, который не имел официального наименования и лишь впоследствии стал называться Советом принцепса. Он выполнял важнейшие государственные функции и в конце концов стал составляться из руководителей ключевых ведомств, но на протяжении первого столетия своего существования, пока были живы еще исконно римские традиции политической жизни, представлял собой перенесенный в государственную структуру кружок друзей и родственников императора или его семьи. Таких примеров очень много.

Наконец, на диалектике и взаимопроникновении внутреннего и внешнего пространства основано и бытие римского города-государства в окружающем мире. Исконно и изначально город-государство противостоит своему окружению. Рим — единственное и неповторимое место на земле, отличное от всей остальной ойкумены. Здесь Ромул крическим посохом обвел в небе священный квадрат, в этом

квадрате, как добroе предзнаменование, появились посланные богами двенадцать коршунов, и тогда Ромул спроектировал квадрат на землю, тем обнаружив единственное во вселенной место, которое должно стать Римом. Плуг провел границу города, священную борозду, отвал из нее образовал первую ограду Рима, его сакральную границу — померий. Вне священной границы померил римлянин дает волю самым низменным своим инстинктам, он грабит, он жесток и кровав. Когда же возвращается в священную границу померия, он должен очиститься. Ни один народ не знает такого количества обрядов очищения и искупления, сколько их есть у римлян, в основном при возвращении во внутреннее пространство — в границы города. Храмы чужих богов, впоследствии столь в Риме распространенные, изначально располагались только по границе померия, а не внутри его. Город долго воспринимался и ценился его гражданами как неповторимо-данное и в этом смысле абсолютно замкнутое пространство.

Но то была, однако, лишь одна сторона дела. Провиденциальная миссия Рима, по убеждению тех же граждан, состояла в постепенном втягивании всего остального мира в эту уникальную сферу законности, богопочитания и цивилизации, которая была изначально сосредоточена в пределах померия. Вся история Рима есть история его экспансии. В этом процессе принято подчеркивать его военно-грабительские мотивы. Для такого взгляда есть все основания. В эпоху Республики Рим вел войны постоянно, решение об объявлении войны принималось народным собранием, и если граждане голосовали за войну, значит, они рассчитывали, что она принесет им выгоду, то есть в первую очередь их обогатит. Из покоренных стран вывозились материальные ценности и сокровища искусства, значительная часть земли конфисковывалась в пользу римлян, военнопленные обращались в рабов. Но в конечном историческом итоге главное все же оказывалось в другом. Рано или поздно (в основном уже при Империи, то есть в I—III вв. н. э.) поселения на завоеванных территориях — давние или отстроенные после покорения — получали статус римского города, а жители рано или поздно становились римскими гражданами. Организация местного управления, характер и расположение общественных зданий, формы быта и досуга копировали порядки, существовавшие в городе на Тибре, а сам Рим впитывал постепенно новшества, возникавшие за его пределами, в городах империи. «Ты сделал городом то, что прежде было миром», — писал, обращаясь к Риму, поздний античный поэт.

К середине II века н. э. Рим действительно, казалось бы, обрел идеальное равновесие между внутренним и внешним пространством; противоречие между ними было устранено и тем осуществлена мечта

всей поздней античности — их живое взаимопроникновение. В так называемый «золотой век» Антонинов (второй век христианского летоисчисления) империя достигает солнечной полноты бытия: города стали частью единой империи, но сохраняют облик автаркии, Рим правит империей, но с опорой на провинции и с учетом их интересов, греческая и римская культуры сливаются, дополняя друг друга. Но еще несколько десятилетий, и наступает 167 год, Маркоманская война — первое грандиозное столкновение с варварами, в котором Рим фактически не смог добиться решающей победы, военный кризис империи, распространяющийся на остальные сферы жизни, и в кризисе этом обнаруживается, что под покровом цивилизации, казалось бы, упразднившей древнюю противоположность «мы» и «они», неизбывно живет все тот же архетип внутреннего пространства: как только сняли внешние скрепы, ослаб военно-бюрократический и правовой контроль, в провинциях — в первую очередь в Галлии, в Малой Азии — появляется исконная местная керамика, которой почти не видно было здесь триста или четыреста лет, но которая, оказывается, жила подспудно; в давно уже, казалось бы, единой космополитической армии разрешают составление завещаний на местных языках, и совершенно неожиданно появляются документы на пунийском, галльском; у императоров «золотого века» — у Адриана, у Антонина Пия, даже еще у Марка Аврелия была иллюзия, что таких языков вообще давно нет в природе, что есть единый Рим, преодолевший оппозицию внутреннего и внешнего. Оказалось не так, ибо противоречие не просто философская категория, а основа бытия и развития, трагедия — не просто литературный жанр, а выражение того, что жизнь есть столкновение, борьба и гибель начал, каждое из которых имеет свою правоту, и культура предполагает постоянное преодоление вечной противоположности своего, внутреннего, и чужого, внешнего, и постоянное возвращение к ней — ради нового ее преодоления.

1990

## *ПРИМЕЧАНИЕ АВТОРА*

*В соответствии с логикой лекционного курса теории и истории культуры после статьи об архетипах естественно должен следовать материал об общественно-исторических (социальных) мифах и их роли в культуре. Поскольку, однако, в настоящей книге общественно-исторический миф рассматривается в связи с историей Древнего Рима, статья, ему посвященная, вошла в раздел IV. В вузах, где культура Древнего Рима изучается лишь в обзорном порядке, материал «Ливий и исторический миф» должен быть изъят из раздела IV и перенесен в настоящее место.*

## **ВНУТРЕННИЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРЫ**

Культура существует во времени. Она меняется, развивается, и, чтобы в ней ориентироваться, мы стремимся уловить в этом развитии переломные моменты, внутренние границы. Процессы, заключенные между такими границами, и образуют то, что принято называть культурными эпохами: античность, Средние века, Возрождение, классицизм. Каждое из таких обозначений вызывает у нас круг достаточно устойчивых представлений и ассоциаций. Мы никогда не сомневаемся в том, например, что Возрождение было, что все многообразие его проявлений сводится к некоторому единству и что такое единство в принципе отлично от всякого другого — скажем, от Средних веков или барокко. И все же, как только мы пытаемся сделать следующий шаг и определить, на чем же именно основано это единство каждой эпохи, возникают большие сложности. Факты культуры так разнообразны, любая эпоха таким бесконечным числом переходов связана с предыдущей и последующей, что, как выясняется, единство ее мы улавливаем в таких величинах (например, «дух эпохи», «картина мира», «общий духовный фонд» и т. п.), которые каждому очевидны, но носят полуинтуитивный характер и едва ли могут быть расшифрованы однозначно, на чисто логической основе, в результате простого перебора признаков.

Интуитивный элемент в восприятии культуры и отдельных ее эпох, однако, должен быть обусловлен не просто особенностями или несовершенством нашего подхода и вообще зависит не только от нас, но отражает свойства самого познаваемого объекта — самой культуры. В ней, в частности, приходится предположить существование пластов, которые, не исчерпываясь своей принадлежностью к материальной области или своим прямым научным, художественным, этическим содержанием, представляют некоторую трудноуловимую субстанцию, выходящую за пределы этих сфер, хотя и проявляющуюся в каждой из них. Цель нижеследующих заметок — проверить это предположение путем конкретно-исторического анализа. Материалом нам послужит предметный мир Древнего Рима.

Самые разные категории древнеримских вещей и сооружений обнаруживают один общий конструктивный принцип.

**Римские колодцы**, заменившие в эпоху Ранней республики естественные источники водоснабжения, представляли собой шахту, сверху

скрытую оградой, сперва в виде прямоугольного деревянного сруба, позже — в виде каменного ящика. Но и тогда, когда с течением времени римское водоснабжение изменилось и семь грандиозных водопроводов (если упоминать только главные) стали ежедневно доставлять в город почти сто миллионов тонн воды, которая в значительной мере шла в уличные водоразборные колонки, — в наземной своей части эти колонки полностью сохранили облик колодцев. Те же четыре каменные плоскости, сходясь под прямыми углами, образовывали невысокий каменный ящик. Вода, однако, поступала теперь в него не снизу, из земли, а подводилась по трубам, и на один из бортов ящика (обычно на длинный) стали ставить поэтому небольшую каменную стелу, внутри которой проходила труба, соединявшаяся с водопроводной сетью и изливавшая воду непрерывно — точно так же, как изливал ее некогда источник, или родник. Внешняя сторона стелы была украшена рельефом, и вода лилась прямо из какой-либо его детали, наиболее для этого подходившей по сюжету, — из горла кувшина, который опрокинул тут же изображенный петух, или из пасти зайца, изо рта ослика и т. д. В сущности, только этими рельефами уличные колонки и отличались друг от друга.

Перед нами особый тип отношений между устройством сооружения и развитием той сферы действительности, к которой оно относится. В позднереспубликанскую и раннеимператорскую эпоху условия жизни граждан и их быт изменились до неузнаваемости. Источники уступили место деревянным колодцам, деревянные — каменным, колодцы — водопроводным колонкам. Но на устройстве наземных водоразборных сооружений эта многовековая эволюция почти не отразилась. В результате длительного опыта оказалась отобрана и закреплена некоторая оптимальная конструкция, которая в дальнейшем не реагировала как конструкция на изменение окружающих условий. Оно сказалось лишь во внешнем добавлении к исконной основе некоторой приставки, «аппликации» — декорированной каменной стелы, наглядно выражавшей и изменение технических условий, и рост эстетических потребностей.

**Римская мебель**, как известно, была обильно украшена накладным декором. Он не только характеризовал «блеск мебели», но выражал также принцип и тенденции ее развития. Переломные моменты в истории Рима всегда совпадали с распространением богатства и усложнением быта. Первый такой перелом приходится на начало II века до н. э., второй — на эпоху Юлиев — Клавдьев, и оба были временем резкого обогащения и изощрения предметной среды, что, однако, непосредственно выражалось в распространении, разнообразии и удороожании накладок и аппликаций. «Вернувшееся из Азии войско (в

187 г. до н. э.) занесло в Рим первые ростки чужеземной роскоши; тогда-то в столице появились ложа, обитые медью или бронзой, и покрывавшие их дорогие декоративные ткани<sup>1</sup>. Ход времени отражался в накладном декоре, конструкция же вещей тяготела к полной стабильности, к закреплению в их неизменности раз навсегда найденных, веками отработанных схем. С III века до н. э. Рим знал два вида лож — *rectus*, каменный лежак, и *grabatus*, кровать с рамой, затянутой ременной или веревочной сеткой. Прошло три самых бурных века римской истории, перевернувших вверх дном весь античный мир, и мы обнаруживаем точно те же два вида лож: помпейский кабатчик Ситий вывешивает объявление о сдаче внаем своей харчевни *cum tribus lectis*, а Марциал сообщает, что на его кровати «и оборвавшись, и сгнив все перетяжки висят»<sup>2</sup>. Ни конструктивные изменения этих типов, ни какой-либо третий, новый вид лож (если говорить о реально распространенных) в источниках не отмечаются — Цицерон рассказывал о каком-то скряге, который «свозил отовсюду не только *lectos*, но и *grabatos*»<sup>3</sup>. Если изделие менялось, в подавляющем большинстве случаев это лишь значило, что менялись накладки. В XI сатире Ювенал описывает, как изменилась жизнь римлян в его дни сравнительно с республиканской стариной: ложа стали облицовывать черепахой, и именно это сделало их отличными от лож предков, ибо «медное в те времена изголовье скромной кровати лишь головою осла в веночке украсено было»<sup>4</sup>; конская сбруя, продолжает поэт, прежде тоже была иной, поскольку иными, не такими, как сейчас, были наложенные на нее украшения — ее обкладывали бляхами, выломанными из трофеинных кубков. В области бытовых вещей смена времен была сменой не конструкций и не принципов, а декора.

Меняясь почти исключительно благодаря декору и за его счет, мебель отражала в своей эволюции не столько сдвиги в реальной жизни, сколько внешнюю и на поверхности произвольную игру престижа и моды. С определенного времени, например, кровати начинают делать целиком из бронзы, хотя при этом они почти не отличаются от обитых бронзой. Облицовочный материал обрабатывается так, чтобы создавать впечатление облицовки иной природы — черепаха «под дерево» или стукко «под мрамор»; «дорогим деревом одевают как корой дешевое»<sup>5</sup>. Примитивная и архаичная в своей основе вещь — ложе, шкатулка, дверь — становится «престижной» и «современной» за счет накладок, инкрустаций, филенок из неожиданных и странных дорогих материалов. В подобных приемах обычно видят отличительную черту мебели Ранней империи. Это очень неточно. В I веке накладной декор, действительно, усложняется и удорожается, становится капризнее и произвольнее, но сам принцип развития за счет разного рода аппли-

каций при сохранении неизменной конструктивной основы характеризует римский предметный мир в целом<sup>6</sup>.

Архитектора римлян представляет собой ту область, в которой «аппликация» выступает как универсальный принцип технологии, художественной практики и эстетического мышления. Многоцветные стукковые покрытия обволакивали в Помпеях все элементы здания — стены, колонны, капители, своды. С начала Империи в этой функции распространяется также мрамор. Ступени, на которых рассаживались зрители в большом театре в Помпеях, были построены во II веке до н. э. из туфа; в начале нашей эры театр обновили — практически это выразилось в том, что туф обложили мрамором. Кроме стукко и мрамора, использовалась терракота — даже в скромных помпейских домах ею чаще всего были отделаны края комплювиума.

Архитектура здания воспринималась как стилистически нейтральная; актуальная эстетическая программа и заложенная в здании семантика находили свое выражение в облицовках. Огромный дворец Нерона, отстроенный им с вызывающей роскошью в самом центре Рима в 64—68 годах, с точки зрения собственно архитектурной был поразительно незатейлив и традиционен, воспроизводя в увеличенном виде обычную римскую виллу с портиком. Недаром унаследовавший дворец император Вителлий, транжира и фат, счел его бедным, неэлегантным и плохо построенным. Но для Нерона и его архитекторов суть дела заключалась в том, что фасад главного здания был закрыт позолотой, и именно это покрытие выражало символический смысл сооружения. «Золотой», aureus, было официальной характеристикой «Неронова века», повторявшейся на монетах, в стихотворных словосочетаниях, в льстивых речах ораторов. «Годы златые на нас веселой грядут чередою», — писал Сенека при вступлении Нерона на престол<sup>7</sup>. Представление о празднике и блеске никак не было воплощено в архитектуре дворца, но оно целиком обусловливало наложенный на архитектуру декор. Строения виллы тонули под покровом позолоты, перламутра, драгоценных аппликаций; в триклиний главного здания потолок состоял из пластин слоновой кости; в залах правого крыла стены были выложены мрамором. Внутренние, непарадные комнаты архитектурно ничем от них не отличались; их бытовой, утилитарный характер выражался в смене облицовок — место позолоты и мрамора заняло стукко. Можно было бы показать, что воплощенное в «Золотом доме» соотношение архитектуры и накладного декора не составляло частной его особенности, а выражало общий принцип архитектурного мышления эпохи.

Сочетание консервативных строительных форм с облицовкой, подверженной колебаниям моды и экономики, было внутренним, нацио-

нальным принципом римского зодчества. Когда римский поэт хотел рассказать, например, о египетской архитектуре и объяснить своим соотечественникам, чем она отличалась от привычной им римской, он писал так:

*Не облицован был дом блестящим, распиленным в плиты  
Мрамором: высился там агат массивный, чредуясь  
С камнем порfirным; везде, во всех дворцовых палатах  
Был под ногами оникс, и обшил Мареотии черным  
Деревом не был косяк: оно вместо дуба простого  
Не украшеньем дворца, но опорой служило...<sup>8</sup>*

Представление о том, что в других странах здание строится из монолитов дерева или камня, которые в Риме распиливаются на пластины и используются как облицовка, опиралось на многовековой опыт. Уже крыша и колонны Капитолийского храма, датируемого по традиции 509 годом до н. э., были из дерева, обшитого расписанными терракотовыми пластинами, а целла и цоколь — из облицованного камня. Сколько-нибудь значительные здания республиканского периода имели облицовку из туфа или тразертина, реже из кирпича и снаружи еще были покрыты стукко. Как и в мебели, ход времени отражался прежде всего в смене облицовок. Известные слова императора Августа о том, что он «принял Рим кирпичным, а оставляет его мраморным»<sup>9</sup>, в обоих случаях имеют в виду не строительный материал, а облицовку. Один из героев «Диалога об ораторах» Тацита Марк Апр говорит о преимуществе современных ему храмов, которые «сияют мрамором и блестят золотом», перед древними, «обложенными необработанным камнем и безобразным кирпичом»<sup>10</sup>.

Роль облицовки становится непосредственно очевидной в связи с основной и главной, всемирно-исторического значения, особенностью римской архитектуры — с массовым использованием в ней так называемого «римского бетона». Как известно, римляне первыми стали применять эту смесь извести, особого «путеоланского» песка и заполнителя не в качестве связующего раствора, а в качестве самостоятельного строительного материала: залитый в пустое пространство между двумя стенками из кирпича или тесаного камня, он вскоре соединялся с ними в монолит несокрушимой прочности. Своего рода облицовка предполагалась, таким образом, самим существом этого строительного метода, поскольку стены, внутренней стороной сливаясь с раствором, внешней были обращены в помещение или на улицу и требовали некоторого эстетического оформления. Между концом II века до н. э. и I веком н. э.рабатываются определенные схемы этого оформления,

отличавшегося высокой степенью технического совершенства и художественной изощренности. Но будучи частью конструктивного косяка здания, оформленная таким образом стена не воспринималась как заключенная, а ее внешний облик — как эстетически или идеологически значимый. Сейчас очень трудно себе представить, что полностью обработанная, заглаженная, покрытая изящными архитектурными рельефами северная внутренняя стена форумной базилики в Помпеях, например, или столы же совершенные и законченные внешние стены храма Веспасиана там же создавались для того, чтобы их никто никогда не видел, поскольку они были навечно скрыты под накладным декором. Нужно вспомнить весь размах строительства в Римской империи, все бесчисленные города, покрывавшие ее территорию от Пальмиры до Мериды и от Британии до Сахары, вспомнить, что строительство в них велось в основном «на бетоне» и неизбежно предполагало последующую облицовку, дабы представить себе весь масштаб и историческое значение этого метода: «декоративное и конструктивное решения в римской архитектуре стали почти независимыми друг от друга; в своем развитии и упадке они подчинялись разным, а подчас и противоположным законам»<sup>11</sup>.

Острое ощущение разницы между внешним подвижно-многоразличным обликом и внутренне устойчивой основой обнаруживается в Риме также и в других сферах, от дизайна, казалось бы, предельно далеких, — в философии, историографии, в общественном самосознании.

**Философия** римлян неотделима от греческой и образует вместе с ней единую античную философию, главное содержание которой уже Аристотель полагал в диалектике многообразия и единства<sup>12</sup>. За внешним многообразием мира античные мыслители, действительно, постоянно стремились различить его общую первооснову. Она могла представляться разным философам по-разному: мыслителям милетской школы — в виде исходной для всего сущего материальной субстанции, воды, огня или не поддающегося чувственному восприятию «апейрона»; мудрецы-элеаты воображали себе ее в виде единственной подлинной реальности, пребывающей по ту сторону вещей и имеющей абсолютно совершенную форму — шара; она была воплощена для Эмпедокла в вечном ритме сменяющих друг друга жизненных фаз — Любви и Вражды, а для пифагорейцев — в числе; по учению Платона, ее составляла совокупность неизменных прообразов тленных и преходящих вещей. Сам факт ее существования, однако, не вызывал сомнения ни у кого. В полной силе дожило это убеждение до времен Римской империи, и еще Сенека учил, что «не может быть субстанцией то, что преходит и живет, дабы погибнуть»<sup>13</sup>. Независимо от школ и

направлений субстанция бытия всегда обладала обязательной чертой — постоянством. Именно как постоянная она была противоречиво слита с непосредственно данным чувственным миром — всегда и очевидно изменчивым, дробным, состоящим из вещей и явлений, которые представлялись извне наложенными на эту первооснову и, облекая ее своей пестрой сменой, снижали, огрубляли, но и расцвечивали ее.

**История**, по убеждению римлян, обладала той же двуединой структурой, что и бытие: реальные обстоятельства общественной жизни, изменчивые и во многом случайные, составляли в их глазах внешнюю, часто произвольного рисунка оболочку — «аппликацию», которая скрывала внутреннюю неизменную суть исторического процесса. Конкретный образ этой глубинной первоосновы, как и в философии, мог быть разным. Так, историк Полибий (ок. 202 — 120 гг. до н. э.) постоянно и настойчиво подчеркивал, что исход событий, происходящих в данное время и в данном месте, непосредственно зависит от людей. Их долг — каждый раз понять положение, оценить и взвесить его, думать, бороться и действовать. Жизнь, однако, не исчерпывается тем, что происходит здесь и сейчас. Последовательные события складываются в бесконечные цепи, время каждого сливается с временем предыдущего и последующего, и местная, частная, и именно в силу этого человекосоразмерная история оказывается лишь случайным фрагментом иной, которую Полибий называет «историей всемирной и всеобщей». Она составляет историческую реальность иного порядка, которая в своей безграничности и вечности регулируется не человеческими действиями, всегда ориентированными на «здесь» и «сейчас», а соотносительной с ними, но в принципе иной силой — Судбой. «Понять общий ход событий из отдельных историй невозможно»<sup>14</sup>, и потому каждому отдельному человеку действия Судьбы, «капризные и неотвратимые», представляются иррациональными. Лишь в общем течении мировых событий раскрывается их глубокий и постоянный смысл: дело Судьбы — отделять людей серьезных, мужественных и верных долгу от легкомысленных и слабых; последних она предоставляет самим себе, а в жизни и трудах первых реализует свои предначертания<sup>15</sup>. Тем самым она вносит в историю нравственное начало, подчиняет ее божественной справедливости, включает в разумно устроенный миропорядок и образует всеобщую и единую первооснову исторической жизни, скрытую в каждый данный момент за яркой заслоной частных и отдельных событий, поступков и страстей. Полибиево учение о судьбе, несмотря на свое греческое происхождение, отражает чисто римское восприятие общественной действительности. Свойства существования в полисе вообще, в Риме в частности, оставались теми же из столетия в столетие: земля как основа собственности и общест-

венного положения, преобладание натурального хозяйства над денежным и всяческого консерватизма над динамикой, община, семья и род, вообще принадлежность к целому как условие человеческой полноценности. Значительное историческое развитие не могло вместиться в такую общественную форму, разлагало ее, ввергало периодически в жесточайшие кризисы, порождало войны, внешние и гражданские, создавало огромные и рыхлые монархии, вызывало к жизни чудеса патриотизма или злодейства, самоотвержение и алчность, подвиги и преступления. Но ограниченность производительных сил общества и соответствовавший им характер полиса определялись самой природой античного мира, его местом в истории человечества, и потому полис вечно погибал и вечно возрождался с теми же своими неизменными свойствами. Легионер, отшагавший тысячи миль, повидавший десятки городов и стран, награбивший кучу золота, добивался от полководца всегда одного и того же — демобилизоваться, пока жив, получить наследство, осесть на землю, влиться в местную общину, зажить так, как жили прядеды, и какие бы разные страны ни покорила армия императоров, демобилизованные ветераны основывали свои города — всегда те же, в Африке или в Британии, с теми же магистралями север — юг и запад — восток, с тем же форумом, храмом и базиликой у их скреста, с той же системой управления, копировавшей единый для всех, неподвластный времени эталон — систему управления города Рима. За мельканием жизненных перемен действительно ощущались глубинные и недвижные пласти бытия.

Принципы дизайна, категории теоретической мысли и отложившийся в народном сознании образ общественной действительности обнаруживаются в Древнем Риме определенную изоморфность. Их объединяет общее представление об изменчивой поверхности, облекающей постоянную основу, — полу понятие, полуобраз, который, однако, имел бесспорные основания в объективной действительности и реализовался в ней.

Является ли принцип восприятия различных сторон жизни через некоторый общий образ-понятие единичным, чисто римским явлением или в нем открывается какая-то более универсальная тенденция культуры? Есть основания думать, что последнее из этих предположений правильно, а первое — нет.

...XVII век в Европе был временем бурного развития атомистики. «Все состоит из атомов или неделимых», — говорилось в одном из научных манифестов начала века<sup>16</sup>. Природа элементарных частиц и источник их движения могли мыслиться различно, но само убеждение в том, что мир и жизнь дискретны, то есть представляют собой поле

взаимодействия разобщенных единиц, обладающих индивидуальностью и энергией — «неукротимых корпускул», по выражению Лейбница<sup>17</sup>, — было всеобщим. Столкновение и борьба, гибель и выживание «неукротимых корпускул» составляли содержание далеко не только физико-теоретической картины мира. Тот же образ лежит в основе определяющего художественного явления эпохи — французской классицистической трагедии, где герои, заряженные страстью и одушевленные стремлением к собственной цели, гибнут в борьбе друг с другом и с гармонизующей надличной силой исторически закономерного и потому представляющегося разумным миропорядка — точно так же, как частицы материн у Декарта, первоначально «склонные, двигаться или не двигаться, и притом всячески и по всем направлениям», постепенно обивают свои острые углы друг о друга, располагаются «в хорошем порядке» и, наконец, принимают «весма совершенную форму Мира»<sup>18</sup>. Тот же тип мировосприятия отчетливо обнаруживается в теории естественного права — главном направлении этико-правового мышления времени. Людям от природы присущи страсти, учил Спиноза, сталкивающие их друг с другом и «выражающие ту естественную силу, которой каждый человек стремится утвердиться в своем бытии»; чтобы не погибнуть в хаотическом движении, сталкивающем всех со всеми, люди образуют государство и подчиняются верховной власти — «право же верховной власти есть не что иное, как естественное право, но определяемое не мощью каждого в отдельности, а мощью народа, руководимого как бы единственным духом»<sup>19</sup>. Вряд ли можно отделить это мироощущение и от политической практики эпохи — от бесконечных комбинаций, перегруппировок и войн между составлявшими Европу небольшими, тянувшими каждое в свою сторону государствами и от стремления политических мыслителей найти силу, которая могла бы гармонизовать этот хаос. XVII век есть классическая пора трактатов о мире, от Декарта до Гуго Гроция. «Корпускулярная философия», как можно было бы обозначить на языке времени совокупность этих взглядов, была не просто общим принципом художественного и теоретического мышления; она была и массовым мироощущением. «Робинзон Крузо» Дефо — рассказ об изолированном человеке-атоме, своей энергией воссоздающем вокруг себя свой мир, или монадология Лейбница — учение о заполняющих жизнь «зернах субстанции», каждое из которых «есть живое зеркало, наделенное внутренней деятельностью, способное представлять вселенную сообразно своей особой точке зрения и столь же упорядоченное, как сама вселенная»<sup>20</sup>, — пользовались таким массовым, таким ошеломляющим успехом, который вряд ли выпадал на долю художественных или теоретических построений когда-либо раньше или позже. Можно ли избежать вывода, что образ

корпускулы играет для XVII века ту же роль, что образ изменчивого покрова, облекающего неизменную основу, для античного Рима?

Другой пример. В последней трети прошлого века складывается и быстро приобретает универсальный характер представление, согласно которому мир состоит не только из предметов, людей, фактов, атомов, вообще не только дискретен, но может быть более глубоко и адекватно описан как своеобразное поле напряжения; что самое важное и интересное в нем — не событие или предмет, вообще не замкнутая единичность, а заполняющая пространство между ними, их связывающая и приводящая в движение среда, которая ощущается теперь не как пустота, а как энергия, поле, свет, воля, настроение. Представление это обнаруживается в основе столь далеких друг от друга явлений, как импрессионизм в живописи или поэзии, Максвеллова теория поля, драматургия Ибсена или Чехова или возникающая в те же годы теория «фонемы» — языковой единицы, которая реализуется в звуках речи, но сама по себе существует лишь как некоторый идеальный тип, за пределами своих конкретных и разнообразных вариантов.

Такие представления не исчерпываются своей логической структурой и носят в большей или меньшей степени образный характер. Они близки в этом смысле тому, что в языкоznании называется *внутренней формой* — образу, лежащему в основе значения слова, ясно воспринимающемуся в своем единстве, но плохо поддающемуся логическому анализу. Так, слова «расторгать», «восторг» и «терзать» имеют общую внутреннюю форму, которая строится на сильно окрашенном эмоционально и трудноопределимом ощущении разъединения, слома, разрыва с непосредственно существующим. Разобранные представления в области культуры можно, по-видимому, по аналогии обозначить как ее внутренние формы<sup>21</sup>.

Механизм формирования и передачи таких внутренних форм совершенно неясен. Очевидно, что объяснить их совпадение в разных областях науки или искусства как осознанное заимствование нельзя. Полибий едва ли задумывался над тем, обладает ли философски-историческим смыслом декор на его мебели, Дефо не читал Спинозу, Мак-Свелл не размышлял над категориями звукового строя языка.

Если такое знакомство и имело место — Расин, по всему судя, знал работы Декарта, — все же нет оснований думать, что художник или ученый мог воспринять его как имеющее отношение к его творческой работе. Вряд ли можно также, не впадая в крайнюю вульгарность, видеть во внутренней форме культуры прямое отражение экономических процессов и полагать, будто монадология Лейбница порождена без дальнейших окличностей развитием конкуренции в торговле и промышленности. Дело обстоит гораздо сложнее, оно требует разду-

мий и конкретных исследований. Пока что приходится просто признать, что в отдельные периоды истории культуры различные формы общественного сознания и весьма удаленные друг от друга направления в науке, искусстве, материальном производстве подчас обнаруживают очевидную связь с некоторым единым для них образом действительности и что такой образ составляет малоизвестную характеристику целостного культурного бытия данного народа и данной эпохи.

1980

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Тит Ливий*, 39, 6.

<sup>2</sup> *Марциал*, 5, 62.

<sup>3</sup> Цитата приведена в авторитетном словаре латинского языка Штовацера (1900) под словом *grabatus*. Установить, из какого именно сочинения Цицерона она заимствована, мне не удалось. Данное словоупотребление подтверждается одним пассажем в сочинении Цицерона «О претворении» (LXIII, 129), где говорится, что не боги насылают сновидения, ибо «ведь не могут бессмертные владыки, превосходящие своим совершенством все в мире, обегать по ночам смертных, храпящих не только на своих ложах (*lectos*), но и на простых кроватях (*grabatos*)».

<sup>4</sup> *Ювенал*, II, 93 сл. Как явствует из латинского текста, речь идет об изголовье, обитом медью, а не сделанном из нее.

<sup>5</sup> *Плиний Старший*, 16, 232. Цит. по: Сергеенко М. Е. Жизнь Древнего Рима. М.; Л., 1964, с. 93.

<sup>6</sup> См. точную характеристику этого положения в кн.: A. Koepen, C. Breuer. Geschichte des Möbels. Berlin; New York, 1904, с. 169.

<sup>7</sup> *Сенека*. Отывление, 4, 9.

<sup>8</sup> *Лукан*. Фарсалия, 10, 114—119.

<sup>9</sup> *Светоний*. Божественный Август, 28, 3.

<sup>10</sup> *Тацит*. Диалог об ораторах, 20, 11. Опубликованные русские переводы в этом месте неточны, так как не принимают во внимание основного значения глагола *exstruo* — ‘накладывать сверху, настилать’.

<sup>11</sup> Шуази О. Строительное искусство древних римлян. М., 1938, с. 137.

<sup>12</sup> Аристотель. Метафизика, гл. 3, 983 б.

<sup>13</sup> *Сенека*. О блаженной жизни, 7.

<sup>14</sup> Полибий. Всеобщая история, VIII, 4, 2.

<sup>15</sup> Там же, XV, 34—35, ср. VIII, 4.

- <sup>16</sup> Цит. по кн.: *Зубов В. П. Развитие атомистических представлений до начала XIX в.* М., 1965, с. 181.
- <sup>17</sup> Письмо Ремону от июля 1714 г.
- <sup>18</sup> *Декарт Р. О мире // Декарт Р. Избр. произв.* М., 1950, с. 205.
- <sup>19</sup> *Спиноза Б. Политический трактат // Спиноза Б. Избр. произв., т. II.* М., 1957, с. 291; 299—300.
- <sup>20</sup> Цит. по кн.: *Зубов В. П. Развитие атомистических представлений...,* с. 274—275. Ср.: *Лейбниц. Монадология*, § 56.
- <sup>21</sup> Более подробно о внутренней форме слова см.: *Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков // Хрестоматия по истории языкоznания XIX—XX вв.* М., 1956, с. 76; *Потебня А. Мысль и язык.* 3-е изд. Харьков, 1913, с. 84; он же. Из записок по русской грамматике, т. I—II. М., 1958, с. 13—20; *Виноградов В. В. Русский язык.* М., 1947, с. 17 и след.

# ЭНТЕЛЕХИЯ КУЛЬТУРЫ

Обсуждение проблемы энтелехии культуры целесообразно начать с нескольких выписок из известной статьи П. А. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия» (1921). «Лавра и есть осуществление или явление русской идеи — энтелехия, скажем с Аристотелем. Вот откуда это неизъяснимое притяжение к Лавре! Ведь только тут, у ноумenalного центра России, живешь в столице русской культуры, тогда как все остальное — ее провинция и окраина... Отходя от этой точки равновесия русской жизни, от этой точки взаимоопоры различных сил русской жизни, начинаешь терять равновесие, и гармоническому развитию личности начинает грозить специализация и техничность. Я почти подхожу к тому слову о местности, пронизанной духовной энергией преподобного Сергия, к тому слову, которому пока еще никак не удается найти себе выражение. Это слово — *антличность* (курсив автора. — Г. К.). Вжившийся в это сердце России, единственной законной наследницы Византии, а через посредство ее, но также — и непосредственно — Древней Эллады, вжившийся в это сердце, говорю, здесь, в Лавре, неутомимо пронизывается мыслью о перекликах, в самых сокровенных недрах культуры, того, что он видит перед собою, с эллинской античностью. Не о внешнем, а потому поверхностно-случайном подражании античности идет речь, даже не об исторических воздействиях,, впрочем бесспорных и многочисленных, а о самом духе культуры, о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового «слада, включительно иногда до мельчайших своеобразностей и до интонации и тембра голосов, которое может быть у членов фамилии и при отсутствии поражающего глаз внешнего сходства»<sup>1</sup>. «В стремлении понять и познать душу России мы не можем не собрать своей мысли на этом Ангеле земли Русской — Серги, а ведь народная, церковная мысль об ангелах-хранителях весьма близко подходит к философским понятиям: платоновской идее, аристотелевской форме, или, скорее, энтелехии, к позднейшему, хотя и искаженному, понятию идеала как сверхэмпирической, выше-умной духовной сущности, которую подвигом художественного творчества всей жизни надлежит воплотить, делая тем из жизни — культуру»<sup>2</sup>.

Мысль, заключенная в этом тексте, сводится к следующему. Наследуя духовную культуру Византии, а через нее — эллинской античности, Россия «перекликается» с ними, т. е. находится в отношениях диалога<sup>3</sup>; та-

кой диалог реализуется на разных уровнях — в подражании, в исторических воздействиях и «в самом духе культуры»; отношения между этими уровнями иерархичны — подражания носят характер поверхностно-случайный, исторические воздействия — реально-содержательный, но подлинно глубокая связь, «священнейшие вздохи наших собственных глубин», происходит в акте энтелехии — там, где дух эллинской античности «осуществляется» в ноумenalном центре России, воплощающем ее идею, — в Лавре; энтелехия такого рода не столько эксплицируется, сколько непосредственно внята «вжившимся в нее».

Энтелехия — одно из самых глубоких философских прозрений в единую сущность бытия и познания. Она происходит везде, где материя, физическая или духовная, принимает облик и форму, где потенция становится воплощенной реальностью, а общее обретает индивидуальность, где происходит — вспомним — «осуществление или явление» идеи, принципа, общего свойства. Так, сила тяжести, присущая любому предмету, и воздействие ее на опору, препятствующую падению предмета, представляют собой общие свойства материи, и каждый знает их из собственного опыта и из школьного курса физики. Энтелехия этих свойств материи наступает там, где такое знание, конкретно воплощается и становится переживанием, где, например, возникает архитектурный ордер, и данная, вот эта колонна, слегка рассевшись, держит огромную тяжесть данного, вот этого перекрытия. Сила тяжести и сопротивление ей из потенции стали формой; мы воочию постигаем воплощенную в камне силу человеческой воли, поставившей препятствие закону природы и застывшей в напряжении неразрешимой борьбы с ним, причем постигаем это не только в единичности тут происходящего, но и как реализованный пластически самый принцип воплощения и формы.

Первоисточники философской мысли, в которых обосновывается, анализируется и разъясняется понятие энтелехии, редки, коротки и странно расплывчаты. Суть замечаний, которые посвятил этой теме Аристотель, состоит в выявлении внутренней энергии, заложенной в бытии, понуждающей его к обретению формы<sup>4</sup> и тем самью к реализации своей сущности и смысла. «Материя есть возможность, сущность же — энтелехия»<sup>5</sup> точно так же, как душа есть энтелехия тела, ибо в ней оно, «одушевляясь», обретает смысл и выражает сущность<sup>6</sup>. Для дальнейших рассуждений нам важно обратить внимание и на еще одну сторону энтелехии, выделенную и подчеркнутую Аристотелем: «Когда же нечто, благодаря тому, что оно имеет начало в самом себе, оказывается способным перейти в действительность, оно уже таково в возможности»<sup>7</sup>. В Новое время понятие энтелехии составило предмет одного из самых темных и трудных рассуждений Лейбница в его на-

редкость трудной «Монадологии» (§ 18 и 19). В отличие от Аристотеля Лейбниц четко различает «душу» и «энтелехию». Последняя для него не столько обретенное состояние бытия и результат воплощения бе-сформенного (или, скорее, до-форменного) начала, сколько самостоятель-но существующая дискретная реальность. Энтелехия здесь, таким образом, обретает исчисляемость, их становится много. Души более сложны, обладают памятью и имеют свое содержание в виде вполне отчетливых представлений, в то время как энтелехии несут в себе со-вокупность лишь самых простых «восприятий и стремлений», достаточ-ных, однако, чтобы обеспечить каждой энтелехии «известную совер-шенную полноту» и «самодовление».

Последняя по времени интерпретация понятия энтелехии в рамках значительной философской системы содержится в корпусе поздних сочи-нений Эдмунда Гуссерля, которые принято рассматривать как часть его «Кризиса европейских наук». Построение автора носит исторический ха-рактер. В Греции VII—VI веков до н. э. «складывается неизвестная рань-нее установка индивида по отношению к действительности»<sup>8</sup>. Эта ус-тановка — постижение действительности на основе философии и нау-ки, философии как науки, и именно она образует «прафеномен духов-ной Европы». С тех пор вся история европейской культуры представ-ляет собой разворачивающуюся во времени энтелехию открытых в Греции идей и принципа: в духовном смысле Европа есть энтелехия идеи философии как науки. В отличие от всех предшественников Гус-серль рассматривает энтелехию не как акт или его результат, а как про-цесс, не как воплощенную идею, а как бесконечно разворачиваю-щуюся энергию ее воплощения. «Духовный телос»<sup>9</sup> европейского чело-вечества, заключающий в себе самостоятельный телос каждой отдель-ной нации и отдельной личности, имеет характер бесконечности; он пред-ставляет собой бесконечную идею, в которую стремится облечься таящийся в глубине общий им всем дух становления»<sup>10</sup>.

Из этих основополагающих интерпретаций следуют по крайней ме-ре два примечательных вывода. В энтелехии осуществляется принци-пия диалога: более общее, исходное и как бы рассеянное начало обретает пла-стическую завершенность и самодостаточную самостоятельную дан-ность таким образом, что исходное начало в акте энтелехии не исчез-пивается, оно продолжает действовать, и между ним и его воплоще-нием устанавливается определенное двуголосие. Оно выступает вполне отчетливо, например, в гуссерlianском взаимодействии эллинской ис-ходной материи европейской мысли и ее исторически конкретных про-явлений. Кроме того — и в этом состоит второй вывод, — с энтелехией связана некая неполная проясненность, ускользание от логической яс-ности и четкой однозначности, ставящие восприятие этого феномена

на грань аналитического познания и внутреннего переживания<sup>11</sup> и придающие диалогу между изначально всеобщим и воплощенно конкретным особые черты.

Эти черты вызваны определенными свойствами человеческого познания в их неразрывной связи со свойствами самой действительности. Ясность в познании появляется там, где обнажена структурно логическая и потому адекватная аналитическому восприятию сторона самого явления. Существуют, однако, и другие тональности восприятия, в которых обнаруживаются другие стороны и более глубокие горизонты действительности. В познающем переживании эпохе, коллективу, отдельной личности здесь открывается та же объективность бытия, но выступившая в своих аналитически неочевидных и рационально до конца неразложимых чертах. Нет, по-видимому, оснований объяснять в этом случае текучую зыбкость возникающей в процессе познания картины недостаточностью интеллектуального усилия познающего, якобы просто не сумевшего или оказавшегося неспособным довести эту картину до необходимой очевидности. Некоторая «ноосферическая туманность»<sup>12</sup> заложена здесь в самой природе познаваемого, и задача состоит не в наложении на него рационально-аналитической сетки, ему в принципе неадекватной, а в обнаружении таких форм научного познания, которые были бы соизмеримы с этой многоликой текучей глубиной. Она раскрывается, например, в так называемой «картине мира» — том образе, в котором видит мир каждая эпоха<sup>13</sup>, во внутренней форме, объединяющей разнородные культурные представления определенного времени<sup>14</sup>, в знаке, объективный общественный смысл которого реализуется в никогда до конца неисчерпаемом герменевтическом фонде личности и коллектива<sup>15</sup>, в экзистенциальном срезе общественно-исторического процесса<sup>16</sup>. Здесь не приходится говорить о четко проведенном разделении объективного бытия и познающего сознания; известный афоризм: «Быть — значит быть для сознания» — характеризует в данном случае ситуацию наиболее полно и точно. Энтеleхия как приоткрывшаяся сознанию энергия тяготения сущего к форме входит в тот же ряд.

На протяжении двенадцати лет, с 1766-го по 1778 год, в Петербурге работал над памятником Петру Первому скульптор Этьен Морис Фальконе. Мало какое произведение искусства той эпохи имеет столь полно документированную творческую историю, как этот монумент. Переписка скульптора с Дидро и с Екатериной II, разъяснения по поводу замысла памятника, представлявшиеся автором русскому правительству, сочинения Фальконе с изложением его общих эстетических воззрений, документированные реакции первых зрителей дают нам возможность отчетливо представить себе движение мысли скульптора

и в этом смысле процесс его творчества. Но только до определенного момента. С весны 1770 года Фальконе начинает обтачивать грандиозный валун, доставленный ему из окрестностей столицы, для будущего постамента. Ни одно из действий скульптора ни до, ни после этого времени, ни в процессе работы, ни, особенно, впоследствии при оценке ее результатов не вызывало столько ожесточенной критики. Во многом именно сокращение размеров постамента явилось последней каплей, переполнившей чашу терпения русского правительства и вынудившей художника оставить накануне завершения работу, с которой были связаны все его расчеты на общеевропейскую славу, почет, богатство и имя в потомстве. Упорно, не слушая никого и ничего, как бы подчиняясь внутреннему, ему одному приятному голосу, он сокращал высоту и ширину постамента, наращивая за этот счет его длину. Куски скалы, отпиленные от верхней части, приставлялись к основанию спереди и сзади, отчетливо придавая камню силуэт волны. Гребень ее, на котором высилась конная статуя императора, устремлялся вперед - туда, где «река неслася». Мифология Петербурга, в основе которой лежало пророчество о грядущей гибели преступного, вопреки природе и совести, на костях и трупах основанного города под натиском взбунтовавшейся против гранитного ига водной стихии, в эту пору еще не существовала. Возникшие сразу после создания города образы ее жили до поры, до времени лишь в подсознании культуры и если материализовались, то в глухом полуподпольном старообрядческом фольклоре<sup>17</sup>. Фальконе они, безусловно, известны не были, а если бы даже каким-нибудь чудом и стали известны, у него просто не было органа для восприятия информации такого рода, как не было его и у всей культуры Просвещения. Ни в одном из документов времени об этой теме, насколько можно судить, нет ни слова<sup>18</sup>. Как, чтобы стать явным фактом культуры, эта стихия, потаенно ждавшая, пока ей откроют путь Пушкин, Лермонтов<sup>19</sup>, В. Ф. Одоевский, М. А. Дмитриев, Достоевский, Андрей Белый<sup>20</sup>, реально в эту пору в культуре еще не существовавшая, проникла в сознание — или, точнее, в подсознание — французского скульптора, автора рокайльных «Амура и Психеи» или страстно католических изображений святых в парижской церкви святого Рока, совершенно неясно. Как вообще неясен механизм реализации того внутреннего, скрытого импульса, который, по Аристотелю<sup>21</sup>, заложен в бытии и в культуре и «оказывается способным перейти в действительность» в акте энтелехии.

Сказанного мало. Царь, опоясанный мечом, «верный конь, копытом топчущий змею» и сам змей, издыхающий под копытами, совершенно ясно воплощают образ богатыря-змееборца, образ, известный из мифологии и фольклора многих стран, но известный *нам* после по-

лутора веков интенсивной работы географов, этнографов, антропологов, специалистов по религии и мифам или древним народам, непосредственно этот миф пережившим, но, по всему судя, решительно не могший быть известным французскому скульптору эпохи Просвещения. Если только не приписать слову «известный» некоторого дополнительного значения — что-то вроде: «ощущаемый художником через те глубины культурного подсознания, к которым человек, по-видимому, всегда прикосновенен и которые ведут непрерывный диалог с конкретными и явными вполне «дневными» и «здесьими» порождениями его духа»<sup>22</sup>.

Идя по той же линии, в связи с Медным всадником можно сказать и еще больше. Тема водной стихии, неожиданно возникшая у скульптора без опоры на актуальный культурный опыт, внутренне закономерно увязывается с темой змея, но увязывается опять-таки не в идеологическом горизонте — здесь змей был лишь эмблемой «ненависти и злобы, противодействующих предприятиям великих мужей»<sup>23</sup>, — а на основе архаического представления, распространенного у самых разных народов мира, о связи змея с дождем, потопом, разделением тверди и хляби. Даже если Фальконе знал об этой связи (по некоторым античным или ветхозаветным текстам), и переписка его на эту тему с Екатериной II, и общий характер культуры Просвещения, и личный склад мышления и таланта скульптора полностью исключают версию о сознательном введении им в памятник этого мотива. Перед нами все та же странная энтелехия мирового архаического видения, обретшего специфический смысл, форму, образное воплощение в конкретных исторических условиях, но так, что за непосредственно данными смыслом и формой, за дневным горизонтом современной культуры угадывается ноосферическая глубина.

Такого рода объяснения соблазнительно отвести, сказав, что перед нами очередная универсалия — явление, давным-давно известное этнографам и никаких новых дополнительных толкований не требующее. Под универсалиями в этнографии (в отличие от философии) понимаются, как известно, образно-мифологические структуры, возникающие в сходном виде в различных этносах в силу их стадиальной близости и потому не предполагающие ни контактной и никакой иной связи — вроде мифа об умирающем и воскресающем боге или мифа о мировом потопе. В ответ можно было бы сказать, что и универсалии сами по себе представляют весьма непростую проблему, но главное стоит даже не в этом, а в том, что явление энтелехии культуры выступает в разных сферах, и если одна из них, вроде обнаружившейся выше в связи с Медным всадником, действительно имеет отношение к реализации в духовных структурах Нового времени архетипического

содержания, то другая, не менее очевидная, связана с рецепциями высоких письменных культур в позднейшем историческом развитии, с проблемой наследия и в первую очередь с функционированием античной классической традиции в культуре Европы. Это все тот же механизм энтелехии культуры, но к архаике, к архетипам сознания и универсалиям если и имеющий, то, скорее всего, лишь весьма опосредованное касательство. Примеры, связанные с этой стороной дела, составляют заключительную часть настоящей работы, и к ним нам вскоре предстоит перейти.

Если приведенные выше соображения в определенной мере убедительны, то, по-видимому, имеются основания 1) признать существование такого явления, как энтелехия культуры; 2) убедиться в распространении его на разные сферы духовной жизни, среди которых обращают на себя внимание по крайней мере две — «архетипическая» и, как мы вскоре надеемся подтвердить, «античная»; 3) констатировать, что явление энтелехии культуры не только выражает установку воспринимающего сознания, но и отражает определенные объективные свойства самой исходной материи — заложенную в ней «возможность перейти в действительность», по Аристотелю; 4) отметить «музыкальный», логико-аналитически и объективно-рационально не полностью объяснимый характер разбираемого явления.

Последнее обстоятельство не только не исключает необходимости научного уяснения энтелехии этого типа, но, напротив, предполагает его и делает такое объяснение особенно актуальным. Дело в том, что происходящая на наших глазах переориентация общественно-исторического познания от исследования закономерностей общественного развития в их преимущественно социально-экономических и политико-идеологических основаниях и, главное, в их отвлеченности от неупорядоченного гула жизни, в их непреложности и чистоте к познанию тех же закономерностей в их реальном воплощении в бесконечно многообразной подвижности жизни, людей, привычек, навыков мышления и поведения привела к тому, что история и культура представили перед исследователем в ином свете — в виде «истории *неявного, имплицитного...* истории *диффузного и размытого*, истории, хронологические рамки которой неопределенны» (курсив автора. — Г. К.)<sup>24</sup>. Положение это нередко воспринимается как основание для отказа от научной строгости исследования, поскольку неявное и имплицитное, диффузное и размытое неадекватно традиционным методам научного познания, основанным на логике и анализе. Такой вывод неверен прежде всего потому, что сама наука даже в своих наиболее строгих естественно-научных формах столкнулась с той же проблемой и все активнее и успешнее вырабатывает сегодня собственно научные — хотя

далеко не традиционные — методы ее решения<sup>25</sup>. Если они в принципе возможны, то почему не в интересующей нас сфере? Такой вывод недопустим, далее, потому, что верификация как обязательная черта науки есть единственный путь к утверждению общезначимости истины, а без этого принципа человеческое общество перестает функционировать как общество и познание лишается смысла, утрачивает критерии и ориентиры. Наука, наконец, как известно, была и остается основой европейского типа культуры и важнейшим отличительным признаком этой культурной традиции. Нигилизм по отношению к ней есть «пораженчество гуманизма»<sup>26</sup> и равносителен духовному самоубийству. Разбор избранной нами темы предполагает поиск путей распространения на проблему энтелехии культуры научных, верифицируемых, методов исследования, хотя бы пока что на уровне предварительной классификации и анализа примеров.

Для начала обратим внимание на то, как конкретно-исторически входит энтелехия культуры в трехчастную классификацию культурных взаимодействий («диалогов культур»), содержащуюся в исходной для нашего анализа статье П. Флоренского: «поверхностно-случайное подражание» — «исторические взаимодействия» — «дух культуры» и «вение музики ее». Примером может послужить одно существенное обстоятельство жизни и творчества Пушкина. 29 или 30 сентября 1836 г. поэт вместе с женой посетил петербургскую Академию художеств. Знакомясь со студенческими работами, он обратил внимание на скульптуры Н. С. Пименова «Юноша, играющий в бабки» и А. В. Логановского «Юноша, играющий в свайку», воскликнув: «Слава Богу! Наконец и скульптура в России явилась народная». Свое впечатление Пушкин отразил в Двух известных четверостишиях. Оба они написаны в элегических дистихах, что сообщает им (вместе с некоторыми лексическими и образными особенностями) античный колорит, на уровне восприятия времени никак не сочетавшийся с колоритом народно-русским, выглядевший как дань многочисленным античным стилизациям, столь характерным для литературы начала XIX в., и в этом смысле — как «случайное подражание».

За ним, однако, легко угадывается углубляющее и дополняющее его «историческое взаимодействие» — следующая ступень в движении культурных смыслов. В последние годы жизни Пушкин так глубоко, как никогда ранее, погружается в атмосферу античности. Если за пять лет с 1827-го по 1831-й из 185 натканных им в эти годы текстов с античностью связаны 4, т. е. 2%, то за следующее, последнее, пятилетие 1832—1836-го процент этот возрастает более чем десятикратно и составляет 25% (21 текст из 87). В их числе такие жизненно важные для Пушкина стихотворения, как «Я памятник себе воз-

двиг...» с двумя первыми строфами, варьирующими оду Горация III, 30, и «Из Пиндемонти»<sup>27</sup>. Это погружение в античность происходит на фоне общеевропейского процесса переориентации художественного творчества и общественно-философской мысли от антично-риторической, наднациональной и «надэкзистенциальной» тональности, столь характерной для двух-трех предшествующих столетий, к художественному, философскому и научному исследованию народно-национальных начал исторического процесса, жизни и труда простых людей. Пушкин, как известно, был целиком включен и в этот процесс, так что противоречие между народно-национальным содержанием обоих четверостиший и их антично-антологической формой начинает выражать «историческое взаимодействие» между двумя кардинальными тенденциями культуры времени, в зримой психологически и человечески конкретной форме воплощенное в творчестве Пушкина 30-х годов и объясняющее в нем очень многое.

Возможно, однако, и дальнейшее углубление рассматриваемой ситуации. Р. Якобсон в своей известной работе о статуях у Пушкина<sup>28</sup> убедительно показал, что в последние годы жизни у поэта начинает явственно проступать отношение к статуе как к идолу, своеобразному истукану, соотнесенному с колдовскими потусторонними силами, враждебному живому человеку и в конечном счете губящему его. Таков Каменный гость, таковы Медный всадник и, в известном смысле, Золотой петушок. Подобное отношение к статуе росло из православной традиции. «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны),нувишила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством»<sup>29</sup>. В некоторых отношениях суждение это требует ограничений: «сатанинская сила» Золотого петушка воспринимается поэтом с явной иронией, а в «Медном всаднике» Петр живет не только в финальных сценах, но и во введении, представляющем собой подлинный светлый и живописный гимн Петербургу и его создателю. Но в самом своем существе приведенное наблюдение справедливо. Только важно понять, что импульсы отношения к скульптуре в духе ортодоксального православия возникали не из конкретных влияний конкретных произведений или событий, не представляли собой сознательно выработанную стройную теорию — для такого заключения как будто нет документальных оснований: античные увлечения Пушкина, о которых упомянуто выше, его связи с мировой культурой вообще («Маленькие трагедии», терцины, «Сцены из рыцарских времен») и с «безбожным» XVIII веком в частности («К вельможе»), его тонкая ирония по отношению к мистиче-

ским веяниям всякого рода (эпиграфы к «Пиковой даме») не только оставались свойствами его таланта и творчества, но кое в чем, как мы видели, и усилились, — а как бы сгущались из духовной атмосферы этих лет, в которой вызревал новый язык нескольких грядущих поколений: религиозный православный пафос ранних славянофилов, Гоголя и Достоевского, религиозно-философского ренессанса рубежа века. Перед нами третья форма диалога культур — энтелехия духовно-исторической субстанции, как бы зримо осуществляющаяся в творческом подсознании поэта.

Кроме способности занимать определенное место в градации форм культурного взаимодействия энтелехии культуры присущее еще по крайней мере три свойства, дающие, по-видимому, возможность описать ее как более или менее устойчивую объективную структуру.

*Первое* состоит в том, что культурный импульс, поступающий извне в духовную субстанцию времени и обретающий в ней конкретно-историческую форму, не имеет определенного, точно выявляемого источника (в отличие от первых двух форм культурного взаимодействия, от подражаний и «исторических воздействий», где такой источник, как правило, есть). Вернее, такой источник (или такие источники) может иногда быть указан, но сохраняется явственное ощущение, что суть дела не в нем. Так, неоклассицизм, образующий тонкую пряную субстанцию русского модерна в первый период его существования, может быть, разумеется, связан, если речь идет об архитектуре, с определенной линией в эклектике 1860—1880-х годов, если речь идет о музыке — с определенными тенденциями, выявившимися уже в рамках романтизма у Франка и постромантизма — хотя бы у Дебюсси, если речь идет о поэзии — с французским Парнасом. Но вполне очевидно, что существование возникающего явления несравненно шире, лежит в какой-то другой плоскости и такого рода генетикой удовлетворительно объяснено быть не может. Здесь приходится иметь дело, скорее, с «чувством античности», жившим всегда в недрах европейской культуры, которое, сгустившись в умонастроение времени и обретя в нем конкретно-историческую форму, переживает свою очередную энтелехию. Возвести это чувство в его общекультурной значимости непосредственно и прямо к Парфенону или Колизею, Поликлету или Скопасу, к Цицерону или Горацию не представляется возможным. «Широкий путь аполлонизма, — писал в эти годы Н. Гумилев, — не может совпасть с легкой, утоптанной школьными учителями всех веков дорожкой, ведущей к Парнасу и в холодные академические кумирни»<sup>30</sup>.

*Вторая* отличительная черта культурных феноменов, возникающих из энтелехии более широких и длительных культурных состояний, заключается в том, что они характеризуют не столько мировоззрение

и творчество художника, мыслителя, общественного деятеля, сколько мироощущение круга, социума, времени, настроение и тон, сквозящие в фактах культуры, скорее, чем сами эти факты. То же «чувство античности», ожившее в России на рубеже XIX—XX вв., отлилось в явления, в реальной жизни мало друг с другом связанные или не связанные совсем, не образующие общего идеологического течения, а как бы просвечивающие в единой ткани культуры. Новое открытие екатеринински-александровоко-пушкинского антично-классического Петербурга в статьях А. Бенуа или в книгах Г. Лукомского — и мемуары близкой к кругу Бердяева Е. К. Герцык, озаглавленные «Мой Рим»; «Камень» О. Мандельштама, в котором преска сразу различила «медь торжественной латыни» и «идею Вечного города, цезарского и папского Рима»<sup>31</sup>, — и стилизованно «античные» усадебные постройки И. Фомина, московские особняки И. Желтовского или братьев Весниных; оживление старинной контроверзы «классический Петербург — православная Москва» — и античные ассоциации у сергиев-посадских авторов от В. Эрна<sup>32</sup> до, как мы видели, П. Флоренского — все это явления, на уровне формо- или даже стилеобразования не имеющие между собой почти ничего общего, глубоко различные по типу людей, сферам их общения, их происхождению, социально-политическим ориентациям — и тем не менее равно соотнесенные с реминисцентно элегическим, антично-классическим и классицистическим веянием, разлившимся в эти годы по русской культуре.

Характер этих веяний выступает особенно отчетливо при сопоставлении с явлениями иного плана, также связанными с античностью, также распространенными в те годы и также существенными для атмосферы времени, но основанными на специальных познаниях, возводимыми к определенным источникам и в принципе допускающими верификацию — такими, как посвященные дионасийской теме работы Вяч. Иванова или «Кризис искусства» Н. Бердяева, а в области искусства — полотна К. Богаевского или «Киммерийские сумерки» М. Волошина. Здесь перед нами форма отражения и познания прошлого, научная или художественная, тогда как энтелехия античного начала в духовной жизни эпохи есть форма переживания настоящего, которое впитало в себя, по себе ее модифицировав, античную субстанцию культуры, окрасилось ею и сделало ее собой.

Для понимания такой природы культурной и художественной энтелехии много даёт посвященное этой теме и написанное в те же годы письмо известного австрийского композитора Густава Малера<sup>33</sup>. В произведениях искусства автор различает их рационально постижимый, могущий быть описанным и словесно выраженным, элемент, который при этом «почти всегда не основное, но, скорее, лишь покров,

окутывающий их подлинный облик». Этот элемент может составить — и обычно составляет — предмет разъяснений, комментариев и толкований, ибо здесь «рациональное преобладает над художественно-бессознательным», и художник «не достиг еще ясности или, вернее, *полноты* постижения» (курсив Малера. — Г. К.). Между тем эта полнота есть то ядро, та сущность и конечная цель художественного произведения, которая раскрывается после «освобождения от плоти земной приблизительности» как «непреходящее, что пребывает за всеми явлениями... но чего описать нельзя», и достигается она, эта полнота, «через многочисленные энтелехии низшего и высшего порядка». Сущность искусства, таким образом, представляет собой конечную энтелехию постепенно ведущих к ней энтелехий низшего порядка, в которых все рациональное, словесно выражимое и тем самым «приблизительное» мало-помалу переплавляется в некую «полноту», переживаемую, непреложную и невыговариваемую, и в ней обретает форму, которая, вопреки привычным ассоциациям, что связываются у нас с этим словом, живет не в рационально-конечном, а в художественном и потому «неописуемом» спектре сознания<sup>34</sup>.

Наконец, *третья* особенность, которая отличает феномены культуры, возникшие из энтелехии более широких и как бы разреженных культурных субстанций, состоит в том, что эти феномены очень скоро перестают восприниматься в качестве изначально инородных, полностью усваиваются данной национальной традицией и становятся ее органической составной частью, в противном же случае утрачивают черты и характер энтелехии и не могут рассматриваться в качестве таковой. Так, дальнейшая эволюция антично-классицистического начала, столь глубоко, полно и ярко жившего в русском искусстве на самом рубеже веков, и еще несколько лет спустя, вскоре приводит к утрате живой связи русской культуры с собственно античной или антично-петербургской тональностью как целым и к превращению ее элементов в некоторый художественный инвентарь времени. — выразительный, точный, научно обоснованный, но используемый для создания произведений, с былой энтелехией античной атмосферы имеющий мало общего. Особенно отчетливо предстает этот процесс в области архитектуры. Специалисты давно уже пришли к необходимости различать в истории архитектурного неоклассицизма Серебряного века два по внутреннему смыслу совсем разных периода<sup>35</sup>. Граница между ними ощущается где-то около 1908—1910 гг.<sup>36</sup>, хотя, как всегда в искусстве, она не может быть абсолютно жесткой. Элементов ордера, арок, своим повторением создающих определенный ритм, классических фронтонов после этой границы становится не меньше, а, пожалуй, даже и больше; ассоциации, с конкретными мотивами древнеримских или паллади-

евских сооружений выступают отчетливее. Перед нами определенный стиль — стиль времени, живущего в своих ритмах, своими образами и масштабами и внутренне, в культурной глубине не испытывающего потребности в новом переживании античной простоты, человекоразмерности и эстетической ясности. И «классикой» (или «неоклассической», «неоклассицизмом») этот стиль называется лишь потому и лишь в той мере, в какой он использует элементы классической архитектурной традиции для своих целей. Если ограничиться только Москвой, то сказанное хорошо иллюстрируют такие, например, здания, как торговый дом на Кузнецком мосту (№ 12, арх. А. Эрихсон, 1912 г.), дом товарищества «Треугольник» на Маросейке (№ 12, арх. М. Лелявич, 1916 г.) или Киевский вокзал (арх. И. Рерберг и пр., 1917 г.). Ни о какой энтелехии античного чувства формы здесь говорить не приходится.

Напротив того, в системе раннего модерна, с его романтизацией былых эпох, элегическим переживанием утонченной и духовно аристократической русской старины, с ее особым эстетизмом, античные мотивы получают живой, ясный и историко-культурно актуальный смысл. В атмосфере все громче заявляющего о себе купечески-капиталистического стиля существования, на фоне распада и ухода в ретроспекции все поэтичнее выглядевшего дворянски-усадебного быта античная форма, полностью внеположенная всему буржуазному и промышленному, всему хищно напряженному или духовно переусложенному, пронизанная отлившимися в пластику воспоминаниями о ее былых энтелехиях — палладиевских, россиевских, казаковских, — становилась отчетливым и внутренне мотивированным выражением наступавшего Серебряного века в самой ранней и самой интеллигентски утонченной его фазе. Здесь еще нет «неоклассического стиля»; есть стилизация — зримое, почти физически ощутимое вхождение одной культурной сущности — традиции античности, в другую — в исторически определенный образ времени, сущностей, наглядно переживающих энтелехию — одна через другую и одна в другой.

С этой точки зрения очень показателен характерный для архитектуры данного типа мотив ротонды — угловой, но нередко отмечающей также центр фасада. Косвенно восходя к круглым храмам и некоторым надгробным сооружениям Древнего Рима, такие ротонды ассоциировались не столько с самой античностью либо с ее ренессансными или классицистическими отражениями, сколько с ее образом, переработанным в национальной традиции, — «с русской античностью» и представленным в таких сооружениях, как дом Шереметьевых на Воздвиженке в Москве, казаковский Архиерейский дом в Кремле или так называемая «Уткина дача» на Малой Охте в Петербурге. Особый

колорит придавало этому образу то обстоятельство, что в ту же аристократически-усадебную эру ротонды особенно широко использовались в парковых и расположенных на лоне природы загородных сооружениях (павильоны Аничкова дворца или Елагина дворца в Петербурге, Нескучного, Горок или Быкова под Москвой). В результате просвечивавшая сквозь такую архитектуру античность оказывалась осложненной не только ассоциациями с историей западноевропейской культуры, но, прежде всего, с элегически пережитыми воспоминаниями о русской классике как о воплощении гармонии, спокойствия, человекосо-размерной красоты и культуры. Таковы хрестоматийные произведения «антилизирующего модерна» в Москве: особняк Миндовского на углу Мертвого и Староконюшенного переулков (арх. Н. Лазарев, 1906 г.), замечательная городская усадьба Второвых за Спасопесковским сквером (арх. В. Адамович и В. Маят, 1913 г.), поднятая над первым этажом угловая ротонда Высших женских курсов на Малой Пироговской улице (арх. С. Соловьев, 1913 г.) и даже миниатюрная ротонда, наложенная братьями Веснинами на фасад особняка, построенного ими все в том же 1913 году в начале Первой Мещанской улицы. Явление органически вошло в национальную традицию и культурный контекст времени, стало модификацией античности без воспроизведения чего бы то ни было буквально античного, что и заставляет видеть в нем нечто иное, чем заимствование или результат непосредственных исторических контактов, — заставляет видеть в нем собственно энтелихию культуры.

Тем более показательно дальнейшее развитие этого мотива. Во втором десятилетии двадцатого века, как отмечалось выше, культурное умонастроение общества меняется, на первый план выходят такие ценности, как созидательная мощь миропреобразующей деятельности, рациональная ясность, энергия и воля. Архитектурно-строительный опыт отобрал и закрепил ряд приемов и мотивов, в числе которых оказались и античные реминисценции. Но в изменившейся атмосфере они утрачивают былой денотат, не обретая нового, то есть перестают быть знаком и становятся приемом. Фасад здания Азовско-Донского банка, например, построенного в 1908—1909 гг. на Большой Морской улице в Петербурге таким выдающимся мастером, как Ф. Лидваль, представляет собой подлинный каталог приемов и форм античной (и антилизирующей) архитектуры. Но никакого «переживания античности» этот фасад не вызывает и, по замыслу архитектора, явно и не должен вызывать. Соответственно и ротонда полностью утрачивает свой былой знаковый смысл, поднимается на верхние этажи огромных доходных домов и, несмотря на сохранение ордерных полуколонн, модульонов и других античных аксессуаров, превращается в обыкновен-

ный, культурно-исторически нейтральный эркер. Примеры такого рода сооружений бесчисленны — хотя бы дом в конце Большой Дмитровки напротив Университетской типографии, построенный в 1911 г. архитектором Барковым.

Такого рода энтелехии, полностью амальгамированные местной культурной традицией, встречаются в истории неоднократно. Значение их для культуры и для ее познания состоит между прочим в том, что они позволяют ограничить поле так называемых заимствований, уточнить их характер и не преувеличивать их роль в диалоге культур. В энтелехии мировое непосредственно обретается в национальном; материальный контакт того и другого на уровне влияний и заимствований возможен, но не является ни обязательным, ни главным; диалог культур оказывается здесь снятым — он есть, раз происходит взаимодействие разнородных сущностей, и его уже нет, поскольку их разнородность уступает место единству.

1993

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Флоренский П. Троице-Сергиева лавра и Россия // Жизнь и житие Сергия Радонежского. М., 1991, с. 275.

<sup>2</sup> Там же, с. 276.

<sup>3</sup> Понятие диалога, «вечной безмолвной беседы», распространяется автором также на икону Троицы Андрея Рублева и вообще является одним из ключевых понятий разбираемой статьи.

<sup>4</sup> См.: Аристотель. Метафизика, IX, 2.

<sup>5</sup> Он же. О душе, II, I, 412 а.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Он же. Метафизика, IX, 7, 1049 а.

<sup>8</sup> Husserl E. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie // Husserliana, Bd VI. Haag, 1954, S. 321.

<sup>9</sup> Телос (греч. *téλoς*) — цель как предмет и предел стремлений, как свершение и завершение.

<sup>10</sup> Husserl E. Die Krisis..., S. 321.

<sup>11</sup> У Аристотеля не до конца ясными остаются отношения между энтелехией и энергией (Метафизика, IX, 3, 1047 а). Лейбниц явно и не ставит своей задачей перевод обсуждаемых им в «Монадологии» величин в рационально-логическую очевидность. Гуссерль, некогда сказавший: «Мы никогда не допустим, что психологически возможено то, что логически или геометрически является нелепым» (см.:

*Шестов Л.* Памяти великого философа. Эдмунд Гуссерль // Вопросы философии, 1989, № 1, с. 149), обосновывает свое понимание энтелехии ссылками на чисто психологическое переживание — на «чувство» и к тому же «смутное» (*Husserl E. Die Krisis...*, S. 320). Особенно остро ощущал «музыкальную» природу энтелехии П. А. Флоренский, определивший ее, в частности (в цитированном выше тексте), как «сверхэмпирическую, выше-умную духовную сущность».

<sup>12</sup> Выражение В. Н. Топорова.

<sup>13</sup> «Метафизика обосновывает эпоху определенным истолкованием сущего и определенной концепцией истины, подводя основание под ее сущностный образ» (курсив мой. — Г. К.). М. Хайдеггер. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. АН СССР, Ин-т философии. М., 1986, с. 93.

<sup>14</sup> Кнабе Г. С. Внутренние формы культуры // ДИ, 1980, № 1.

<sup>15</sup> Барт Р. Воображение знака // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

<sup>16</sup> Marcel G. Essai de philosophie concrète. Paris, 1967.

<sup>17</sup> См. один из рассказов у М. И. Пыляева («Старый Петербург». СПб., 1889, с. 110—111).

<sup>18</sup> Дидро предлагал скульптору соорудить постамент так, чтобы из его «трещин изливалась прозрачная вода», но смысл этого предложения не имел ничего общего с «бунтом стихий»; Фальконе его сразу же отверг и никогда больше к этой идее не возвращался.

<sup>19</sup> Имеется в виду рассказ В. А. Соллогуба о том, что Лермонтов неоднократно рисовал вид бушующих морских волн, из которых поднимается ангел, венчающий Александровскую колонну. См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964, с. 277.

<sup>20</sup> Материал этот суммирован в «Душе Петербурга» Н. П. Анциферова. См.: Анциферов Н. П. Непостижимый город... [Л.]: Лениздат, 1991, с. 64 и след.

<sup>21</sup> См. примеч. 7.

<sup>22</sup> Нет оснований воспринимать это положение в духе Юнга — как доказательство сосуществования «сознания» и «архетипических» словес психики, поскольку для Юнга архетип всегда связан с разрушительным антикультурным началом, демоническую сущность которого призван вуалировать миф как феномен культуры (см., например, его программную работу «Об архетипах коллективного бессознательного» (1934) в кн.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991, с. 97—128). К проблеме, обсуждаемой на данных страницах, такая постановка вопроса явно никакого отношения не имеет. Если уж нужны указания на precedents, то их роль, скорее, может сыграть известная работа Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф — имя — культура»: «Именно гетерогенный характер нашего мышле-

ния помогает нам в конструировании мифологического сознания опереться на наш внутренний опыт. В некотором смысле понимание мифологии равносильно припоминанию» (Труды по знаковым системам, вып. VI. Тарту, 1973, с. 293).

<sup>23</sup> Из современного отзыва. См.: Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975, с. 90.

<sup>24</sup> Из программной статьи Ж. Ле Гоффа «С небес на землю». См.: Одиссей. — Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня. М., 1991, с. 30. Этот выпуск «Одиссея» в целом посвящен описанному нами современному направлению исторической науки и содержит ряд программных материалов, его касающихся. Необходимость научной «строгой верификации всех действий историка» в рамках этого направления подчеркнута в материалах сборника, и в частности в передовой статье: Ю. Л. Бессмертный. «Анналы»: переломный этап // там же, с. 12.

<sup>25</sup> См. Приожин И. Новый союз науки и культуры // Курьер ЮНЕСКО, 1988, № 6; Приожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986, с. 11—66.

<sup>26</sup> Этим выражением — ein Defaitist der Humanität — Томас Манн охарактеризовал Освальда Шпенглера, познакомившись с его «Закатом Европы». См.: Манн Т. Собр. соч. т. IX. М., 1960, с. 613. Гораздо выразительнее — в немецком подлиннике: Mann Th. Gesammelte Werke, Bd XI. Berlin, 1955, S. 168.

<sup>27</sup> О связи этого стихотворения с одой Горация I, 1 см.: Кубальник С. А. О стихотворении «Из Пиндемонти» (Пушкин и Гораций) // Времяник Пушкинской комиссии 1979. Л., 1982, с. 147—156.

<sup>28</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина (1937) // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, с. 145—180.

<sup>29</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии..., с. 173.

<sup>30</sup> Аполлон, 1909, № 1, с. 3. Цит. во кн.: Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991, с. 74.

<sup>31</sup> Рецензии на издание «Камня» 1915 г. собраны в кн.: Осан Мандельштам. Камень. Л., 1990, с. 218—240. См. с. 219, 222.

<sup>32</sup> Имеются в виду «Письма о христианском Риме» В. Эрна, печатавшиеся в 1912—1913 гг. в сергиево-посадском «Богословском вестнике». Некоторые из них были недавно воспроизведены в журнале «Наше наследие», 1991, № 2, с. 117—135.

<sup>33</sup> Альме Малер, июнь 1909 г. Малер Г. Письма. Воспоминания. М., 1964, с. 300—303. Указанием на это письмо я обязан известному исследователю творчества Малера И. А. Барсовой.

<sup>34</sup> Надо сказать, что это понимание интересующего нас термина, высказанное Малером в связи с толкованием заключительных стихов «Фауста» и потому как бы в виде комментария к гётеевскому пониманию энтелехии, с восприятием энтелехии самим Гёте ничего об-

щего не имеет. См. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934, с. 474, 503, 759 и классический комментарий А. Бельшовского: *Bielschowsky A. Goethe. Sein Leben und seine Werke*, Bd 2. München, 1907, S. 91.

<sup>35</sup> Противоположность раннего, «романтического», и позднего, «классицистического» («индустриального», «авангардистского»), этапов в культуре модерна самоочевидна. Ср. статью А. Блока «О современном состоянии русского символизма» и «Без божества, без вдохновения» — *Турков А. Александр Блок. М., 1969, с. 177—183; Левая Т. Русская музыка...*, с. 3—14 и мн. др. Нижеследующий анализ исходит из той же противоположности. Недавно она была еще раз обстоятельно проанализирована в книге: Ревзин Г. И. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992, с. 69 и след. Из этой работы заимствованы многие приводимые ниже примеры.

<sup>36</sup> См., в частности: Борисова Е. А., Кааждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971.

# **ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ПОЗНАНИЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И НАУКА О КУЛЬТУРЕ**

## **Проблемы, перспективы и трудности**

В первые послевоенные десятилетия в изучении общественной и исторической жизни сложились многочисленные направления, принципиально отличные от тех, что определяли практику исторических исследований и теорию исторического процесса на протяжении предшествующего столетия. Направления эти взаимосвязаны, дополняют друг друга и имеют общий исток, что дает основания рассматривать их как части единой системы — специфической системы общественно-исторического познания второй половины XX века. Примечательная черта этой системы состоит, в частности, в том, что познание истории в большой степени превращается здесь в познание культуры в особом, необычно широком значении этого последнего слова — значении, о котором подробно чуть ниже. Как любая система научных взглядов, данная система — двойственного происхождения: диахронного, ибо порождена предшествующим развитием знаний в данной специальной области, и синхронного, поскольку обусловлена своим культурным и жизненным контекстом.

Проблема, составившая основу *диахронного развития* общественно-исторического познания, начиная примерно с 1850 г. вплоть до примерно 1950 г., и переданная нашему времени, когда она приобрела особые контуры и особую актуальность, впервые обозначилась во второй четверти прошлого столетия. Она состояла, как известно, в том, чтобы сделать предметом научного, философского, художественного исследования не одни лишь крупномасштабные события, войны и революции, деятельность правителей и героев, а в первую очередь — жизнь общественных классов, групп, отдельных обычных людей — их социально-историческое поведение и утверждение собственных ценностей (от историков Реставрации до социологов школы Э. Дюркгейма), их хозяйственную и производственную деятельность (от К. Маркса до С. Булгакова), условия труда и быта (от И. Забелина до Ю. Кучинского), их экзистенцию и отношения с Богом (от С. Кьеркегора до Г. Марселя). Не случайно XIX столетие заканчивается распространением в обществе и в науке особой духовной атмосферы, неточно, но выразительно обозначаемой обычно как философия жизни (или даже «философия Жизни»).

Независимо от научной ценности каждого из указанных направлений и весомости достигнутых результатов в этом движении в целом реализовалось главное содержание поступательного развития науки — неуклонное приближение познающего мышления к объекту, рассмотрение дейст-

вительности во все большей ее конкретности, дифференцированности, индивидуальности. Эволюция общественно-исторического познания, начавшаяся во второй четверти прошлого века и приведшая в конечном счете к особым, трансформированным формам этого познания, характерным для нашей современности, порождена поступательным развитием науки, принадлежит ему и подлежит оценке по его критериям.

В определенных выше хронологических рамках, однако, эта эволюция не могла развернуть все заложенные в ней возможности: человеческая деятельность во всех ее разновидностях и жизнь народов, личностей и масс стала предметом внимания, интереса и изучения, но рассматривалась она в ее экономических, политических, духовных результатах и обобщениях и описывалась в широких социально-классовых, идеологических, культурно-национальных категориях, человек же как таковой либо растворялся в этих категориях, либо, взятый вне их, представлял в художественном сознании времени как аутсайдер и одиночка, романтический чудак или непонятный художник, бунтарь и бродяга. Описанная выше эволюция смогла дойти до своего логического конца, породить новое состояние культуры и новые формы общественного познания лишь в атмосфере послевоенного мира XX века.

Эта атмосфера, образующая *синхронный контекст* современного общественно-исторического познания, сложилась в 1950-е и главным образом в 1960-е годы, когда в ходе послевоенной реконструкции народного хозяйства был достигнут неслыханный ранее уровень производительных сил, позволивший создать новые формы жизни и культуры: легко сменяемую и знаково выразительную среду обитания, во многом автоматизированный труд, технически тиражируемое искусство, повышенную социальную подвижность — вертикальную и горизонтальную. Непосредственные импульсы к возникновению новой культурной атмосферы пришли из среды молодежи, составившей к этому времени небывало многочисленную часть общества и сознательно противопоставившей себя нормам жизни, ценностям и культуре «отцов». Противопоставление это, вскоре утратившее свой возрастной смысл и приобретшее смысл социокультурный, шло по многим линиям, но все они объединялись одной коренной глубинной дилеммой — Культуры и повседневности.

Обнаруженная мыслителями XIX века «Жизнь» перестала быть императивом и тезисом и воплотилась в материальной, осязаемой технико-экономической и политико-демографической реальности миллионов людей из плоти и крови, короче — стала жизнью «как она есть», еще короче — повседневностью. Соответственно, традиционная культура, всегда оперирующая обобщенными художественными образами и научными идеями и потому всегда возвышающаяся над эмпирической действительностью, была воспринята теперь как абстракция и результат отчужде-

ния, как часть истеблишмента и, следовательно, как противоположность главной ценностной сфере — неотчужденной духовности, воплощенной в повседневном существовании личностей и масс с растворенными в нем человекосоразмерными, простыми бытовыми культурными смыслами.

Эти перемены означали реабилитацию огромной области исторической действительности, бывшей и раньше частью этой действительности, но в эпоху монополизации культуры аристократическими кружками и респектабельными учеными, университетами и гимназиями, музеями и консерваториями в качестве таковой не осознававшейся, — реабилитацию повседневности для культуры. Выяснилось, что она тоже обладает духовным содержанием, тоже влияет на общественно-историческое поведение людей, что в этом смысле она тоже культура, хотя и не тождественная высокой культуре университетов и гимназий, музеев и консерваторий, но и неотделимая от нее. Грань между культурой и повседневностью, а тем самым между культурой общества и его текущей, «низовой» историей стала расплыватьсь. Понадобилась наука о культуре как об особом модусе общественно-исторического бытия, охватывающем в их взаимопреплетении высокую Культуру, научную и художественную, с одной стороны, повседневность, привычки и верования, вкусы и убеждения, мифы и стереотипы, ее регулирующие, — с другой, во всей их противоречивости и нераздельности. И такая наука сложилась. Основы ее в американских университетах стали преподавать в виде особой учебной дисциплины, названной «современная цивилизация», в европейских ее чаще всего принято обозначать как культурную антропологию, у нас она получила наименование теории и истории культуры или культурологии.

Содержание этой науки и частные направления знания, ее образующие, во многом обусловлены ее выше отмеченным происхождением. Дело в том, что шестидесятнический пафос неотчужденной культуры сосредоточил внимание общества на неотчужденных сторонах и проявлениях истории и породила науку, направленную на описание и объяснение именно таких сторон и проявлений. Теоретические первоначала такой науки начали складываться еще в первой половине века в публикациях французского журнала «Анналы социальной и экономической истории», в теоретических разработках и конкретных исследованиях Л. П. Карсавина, у социологов, развивавших мысли Э. Гуссерля, переданные им потомству в предсмертных работах, объединяемых вокруг его «Кризиса европейских наук», в сочинениях упоминавшегося выше французского христианского экзистенциалиста Габриэля Марселя. Однако подлинный расцвет общественно-исторического и, соответственно, культурологического познания нового типа смог наступить лишь в описанной выше атмосфере шестидесятых годов.

Вначале — о школе «Анналов». Сегодня она представляет одно из самых влиятельных направлений в области теории исторического процесса и культуры. Не так давно в Москве состоялась международная конференция, ей посвященная. Первоначально несколько талантливых французских историков (преимущественно медиевистов), сгруппировавшихся вокруг журнала с этим названием: «Анналы: экономика—общества—цивилизации», видели свою задачу прежде всего в интердисциплинарном подходе к историческому материалу. Они хотели по-прежнему изучать историю с точки зрения социальной структуры общества, но отныне понимая эту структуру сквозь психологию участников событий; по-прежнему — с точки зрения экономики, но теперь неотрывно от влияния промышленного и технического развития на жизнь людей; семейные отношения и нравы — как и раньше, с учетом отражения исторического материала в культуре и искусстве, однако по-новому, через преломление его не только в книгах, научных теориях, картинах или симфониях, сколько в массовом обыденном восприятии. Интердисциплинарность с необходимостью порождала принцип, который можно назвать «антропологическим». Целью становилось познание исторического процесса не извне, путем наложения сетки выработанных научных категорий на жизнь былых эпох, а изнутри — через человека, через проникновение в самосознание изучаемого времени, в его непосредственную фактуру, в повседневные условия существования.

«Ныне в центре исследовательской деятельности "Анналов", — говорил один из участников московской конференции, — человек, его ментальность, повседневность, малые социально-психологические группы, причем все это рассматривается в историческом движении, в "смене парадигм"».

Необходимость взглянуть на мир былых эпох не только через современные научные теории, но и представить себе его в том виде, в каком он реально жил в сознании человека прошлого, породил понятие исторически изменчивой «картины мира». Рассмотрение такой «картины мира», то есть категорий времени, пространства, собственности, власти, права, семьи, дружбы, какими они существовали для людей определенной эпохи, посвящена теперь огромная литература.

В силу же общей «антропологической» тенденции возник и вопрос об изучении истории через реалии быта. Но легко было сказать: исследовать общественно-исторический процесс в его бытовой повседневности. А как? На основе каких источников? Быт — это вещи, привычки, пестрый сор повседневного существования. Что могут сказать стол и ботинки, обеденное меню или карточная игра в компании вечерком о великих и грозных сдвигах в истории мира? Да и на каком языке они это скажут? Из необходимости обнаружить их «язык» родилась и наука о знаковой об-

щественно-исторической семантике бытовых реалий — семиотика материально-пространственной, предметной среды.

Если пытаться исследовать историю в человеке и через человека, то нельзя обойтись и без социальной психологии, без учета того, какую роль играли и до сих пор играют малые социальные коллективы, в которых живет человек. Именно они обуславливают его психологический тонус и тем самым формируют его общественные реакции; некогда то были община, цех, приход, сегодня — производственный коллектив, приятельский круг, семья, соседское окружение... Классовые, социальные импульсы — вовсе не абстракции, они становятся привычками, вкусами, полуосознанными притяжениями и отталкиваниями, нормами и традициями, вошедшиими в плоть и кровь, становятся, другими словами, историческим поведением, лишь преломившись в непосредственно окружающей людей микросреде.

«Антропологический» подход принимает сегодня всё новые формы. Стремительный взлет переживает историческая демография, и в первую очередь — наука о демографическом поведении, то есть о том, как неприметно складываются в узоры «большой истории» интимнейшие детали семейного быта — интенсивность супружеских отношений, ограничение рождаемости, детская смертность, разводы и изменения. Все в большем числе возникают центры «устной истории»: из рассказов людей складывается стереоскопический образ времени, в котором случившееся предстает одновременно и как объективное событие, и как субъективное переживание каждого, дополняя и объясняя друг друга.

Вот вкратце комплекс идей и представлений, совершивших подлинный переворот в исторической науке.

Если на протяжении веков культура рассматривалась только как совокупность достижений в области искусства, науки и просвещения и, соответственно, виделась как бы написанной с большой буквы, то теперь, в охарактеризованном выше контексте, слово «культура» стало видеться «с маленькой буквы», означать пеструю совокупность перечисленных сторон повседневной действительности, переживание этих сторон отдельными людьми, коллективами и социальными группами, общественно-историческое же познание все явственнее превращается в науку об исторической жизни «как она есть», включающей в себя культуру как ее порождение, ее язык и форму.

В описанных условиях новую актуальность приобретает то принципиальное противоречие между жизнью как объектом познания и наукой как средством познания, которое знали уже античные философы, над которым так долго билась философская мысль Нового времени от Декарта до Канта, а в более актуальной ныне форме — со временем Бергсона, Гус-

серля, Хайдеггера. Если употреблять слова не произвольно, а терминологически, под наукой приходится понимать вид познавательной деятельности, удовлетворяющий вполне определенным условиям. К ним относится, в частности, рассмотрение познаваемых объектов в их ряду, ибо только повторяемость позволяет выделить объединяющую их закономерность и проверить приложимость полученных выводов к новым случаям, т. е. эти выводы верифицировать; к ним относится, далее, упорядоченность объектов и рассмотрение их в системе, ибо логика, дискурсия и анализ как средства науки принципиально неадекватны самопроизвольно изменчивому, в каждое мгновение иному и потому неуловимому течению действительности; к ним относится, наконец, целевая установка на обнаружение истины, т. е. на объективную значимость выводов: момент ценности и, следовательно, субъективности исследователя здесь, по-видимому, неизбежен, но наука остается наукой до тех пор, пока забота о самовыражении и ценности отступает перед стремлением к объективности и истине.

Вполне очевидно, что там, где предметом познания становится индивид в его неповторимости, общественный человек во всей бесконечности его связей с окружающим, среда обитания и культуры в их непрестанной изменчивости — короче, «жизнь как она есть», выполнение означенных условий делается невозможным. Мыслители конца прошлого и начала нынешнего века, связанные с «философией жизни», моглиправляться с этим противоречием потому, что «жизнь» была для них особой внебытовой сферой эмоционального самочувствия и художественной интуиции и неспособность науки адекватно познать эту сферу не мешала самой науке выполнять свои функции по обслуживанию реальной жизни общества. В послевоенном мире положение иное. Познанию подлежит та жизнь, которую реально ведут миллионы (если не миллиарды) людей, и результаты познания могут сказываться на этой жизни самым непосредственным, самым радикальным образом. Практическая обращенность современной социологии очевидна и общеизвестна; от проникновения в семиотические механизмы материально-пространственной среды зависит облик огромных городов, мемориальных зон и зон отдыха, прямо влияющих на самочувствие масс, а от адекватного понимания культурного смысла среды обитания — современная архитектура; культурное самочувствие целых народов и их политическое поведение связаны с тем, объективная истина или субъективная ценность преобладают в исследовании родной истории, не говоря уже о той роли, которую играют в век телевидения и видео конструируемые в соответствии с выводами научных исследований престиж, мода и имидж лидеров.

Наука, другими словами, подчиняясь внутренней логике своего развития от абстракции и обобщения к непосредственности и конкретности,

ощущает необходимость в ходе осуществления своих же задач признать ограниченность своих возможностей, выйти за собственные пределы, из верности самой себе отказываться от своих традиционных основоположений. Противоречие между наукой как средством исследования и «жизнью как она есть» как объектом исследования образует коренную апорию современного общественно-исторического и культурологического познания. Предоштувив ее, Гегель тем не менее еще исходил из возможности разрешения ее в пределах «лишь разуму», т. е. рационально-теоретическим путем: «Сама скука наук... — писал он в 1802 году, — должна была бы сделать невыносимой поверхностную экспансию и пробудить тоску мертвого богатства по капле живого огня, по густоку живого созерцания и после того, как все мертвое давным-давно познано, тоску по познанию живого, доступного лишь разуму»<sup>1</sup>. В наши дни в силу отмеченных выше причин положение в корне изменилось, и, говоря о необходимости исследования жизни как потока и разомкнутой системы, о неуловимости экзистенции, самые значительные мыслители послевоенной эры откровенно или внутренне признают существование этой апории и исходят из нее. «То, чем является человек, лежит за пределами всякого исследования... Человек находит в себе то, что он нигде в мире не находит, нечто непознаваемое, недоказуемое, непредметное, нечто ускользающее от исследующих наук: свободу и все, что с ней связано»<sup>2</sup>.

Наука об обществе и ее работники сплошь да рядом оказываются перед выбором — либо отказываться от попыток соединения научного познания и реальной, текучей и зыбкой, повседневной жизни в качестве ее объекта, причем отказываться в пользу то одного, то другого из указанных полюсов, либо нащупать все-таки возможность их соединения, неизбежно жертвуя при этом целостностью и строгостью научного познания, но сохраняя верность его основам — прежде всего ответственности перед объективностью истины.

Первый, альтернативный, подход к указанной апории проявляется сегодня трояко.

В одном случае выход обнаруживается в том, чтобы из верности жизни в ее неуловимости и индивиду в его неповторимости в принципе отказаться от верифицируемости полученных выводов, а тем самым и вообще от критерия объективной истины. Роль теоретического обоснования и исходного тезиса при этом играет известное положение философии жизни: «истину нельзя доказать, истину можно только пережить». Результатом является особый тип научной активности, при котором процесс самовыражения и стилистическая убедительность становятся важнее аргументации и который обозначается иногда как «эстрадная наука». Недооценивать его не следует: обращаясь к широчайшим аудиториям, опираясь на их очень сильный сегодня интерес к теоретическим проблемам, такой

лектор восстанавливает давно утраченную академическими кругами прямую связь научной деятельности с состоянием общества, с его заботами и чаяниями, хотя жертвует при этом очень многим — незаинтересованностью в успехе и внутренней свободой ученого, спокойной самодостаточностью научных выводов, вообще серьезной научностью как таковой.

Один из крупнейших теоретиков описанного выше нового подхода к изучению культуры, с которым нам еще неоднократно придется встретиться в последующих материалах этой книги, Х. Г. Гадамер писал об этом так: «Насколько безусловно и однозначно владеет идея истины жизнью исследователя, настолько же ограничена и многозначна откровенность его выступлений. Исследователь обязан знать о воздействии своих слов и отвечать за него. Но демоническая оборотная сторона этой связи состоит в том, что, оглядываясь на воздействие своих слов, он владеет в искушение говорить и даже внушать самому себе как истину то, что в действительности диктуется ему общественное мнение или интересы государственной власти»<sup>3</sup>.

В другом случае жизнь определяет научную деятельность таким образом, что постановка проблемы и подходы к ее решению целиком обусловлены прямой включенностью автора в непосредственные идеологические конфликты действительности в форме, ему субъективно наиболее близкой. В этом случае исследование (если его можно так назвать) начинается с установления исходного тезиса и состоит далее в подборе фактов, способных его подтвердить. Проблема верификации, а тем самым и научности здесь просто упраздняется, хотя у автора может сохраняться иллюзия, что упразднения здесь нет, а есть граждански достойное подчинение отвлеченной академической науки требованиям жизни.

Оба указанных подхода никак не решают основную апорию современного культурологического и — шире — общественно-исторического познания, поскольку означают, в сущности, отказ от принципа науки. Отказ же от него во имя погружения «в живую жизнь», выглядящий столь естественным и соблазнительным, категорически и абсолютно недопустим ни с какой точки зрения. Прежде всего — с точки зрения познания как определенной общественной потребности: указанная апория возникла из закономерного прогресса самой науки, составляет сегодня одно из его движущих противоречий, и отказ от принципа объективной науки, от объективности и обоснованности выводов, просто игнорирует проблему, вместо того чтобы ее решать. Отказ от верификации и тем самым от доказательности формулируемых положений недопустим, далее, с общественной точки зрения, так как делает любое объяснение общественных процессов, а следовательно, и основанные на таком объяснении нормы, эти процессы регулирующие, субъективными, произвольными и потому необязательными. Легкомысленно-нигилистическое отношение к

научной истине, наконец, убеждение в допустимости производить с ней любые манипуляции ради придания ей повышенной оригинальности, остроны и интереса, не говоря уже об извлечении из нее практической или идеологической выгоды, делает бесполезным и разворачивающим само существование научного сообщества и его структур, проведение обсуждений, дискуссий, вынесение заключений и оценок и т. д.

Не намного лучше, однако, и еще один, последний, из альтернативных подходов к проблеме апории. Он как бы противоположен первым двум и состоит в устраниении из исследования всего, что не допускает прямой и четкой верификации, следовательно, всего определяющего столь многое, но трудно уловимого «воздуха» истории — чувств людей, атмосферы времени, подсознательных стимулов общественного поведения и т. д. Это — вариант позитивизма XIX века, который, однако, в поле современной культуры приобретает особый смысл: демонстративная верность прямым и очевидно доказуемым научным констатациям оплачивается отказом от выполнения задачи, диктуемой ходом развития самой науки, — отказом от проникновения в живую жизнь истории.

Кроме этих альтернативных подходов, которые, по-видимому, способны лишь подтвердить принципиальную неразрешимость описанной апории, современное общественно-историческое познание, в той мере, в какой оно представляет собой движение науки, не может не нащупывать свои выходы: апория действительно неразрешима, совмещение ее полюсов действительно невозможно, но возможно их сближение и превращение апории в одно из тех противоречий, без которых, как известно, нет вообще никакого развития. Таких нащупываемых выходов можно указать четыре. Не исключено, правда, что можно указать и гораздо больше.

**1. Историческая проза.** Прошлое дано нашему сознанию в виде очень редкого пунктира, где каждый штрих — событие или обстоятельство, зафиксированное в источниках, а промежутки между ними — та непосредственная повседневная жизнь, в которой реализуются наши мысли, чувства, реакции подсознания и которая сливает эти события и обстоятельства в единую непрерывную человеческую историю. Восстановление ее в виде точного слепка прошлого невозможно из-за сиюминутности этой «соединяющей» жизни и, значит, ее неуловимости. Можно попытаться найти такой исторический источник, в котором нашли бы себе отражение не только события, не только действия, поступки, высказывания персонажей, но сквозь них также запечатлевшаяся в этих действиях, поступках и высказываниях атмосфера исторической жизни, те внутренние ее параметры, которые связаны с переживанием социальной действительности или с моделями мировосприятия. О таком типе исторического исследования фактически идет речь в работе Б. Н. Миронова «Историк и социология» (Л., 1984), так написана одна из самых широко из-

вестных книг, вышедших из школы «Анналов», — «Монтану» Эмманюэля Леруа-Ладюри, очерк жизни средневековой французской деревни.

Необходимые для такого исследования источники, однако, обнаруживаются чрезвычайно редко, только как исключение, и поиски выхода из апории направляются иногда в другую сторону. В силу той же неизбежной необходимости дополнять данные источников, «вчитываясь» в них информацию, прямо и непосредственно в них не выраженную, в деятельности историка всегда есть не только реконструкция, но и частичное конструирование прошлого, а в его работе неизбежно присутствует элемент интуиции и воображения. Там, где этот элемент становится осознанным и приобретает самостоятельную ценность, результаты проделанной работы начинают тяготеть к форме исторического романа. Сегодняшняя установка на воссоздание повседневности и растворенных в ней культурных смыслов актуализует эту тягу, и наверное не случайно мы присутствуем при расцвете исторического романа, со времен Вальтера Скотта невиданном. Тенденция эта реализуется, однако, не столько в историческом романе как таковом, но прежде всего в особом виде научной исторической реконструкции, все шире распространяющемся и обозначаемом обычно как «историческая проза». Автор, глубоко и по-настоящему переживший общественный и культурный опыт второй половины XX века, несет в себе потребность видеть историю в ее человекосоразмерной повседневности, и потребность эта при тщательной, квалифицированной и добросовестной работе над источниками позволяет найти в них многое ранее незамеченное, проливающее свет на эту повседневность, и экстраполировать их данные на те сферы, куда свет не доходит. Грань между художественно создаваемой пластикой истории и научно воссоздаваемой ее структурой становится расплывчатой, а познание приближается к синтезу аналитического знания и целостного переживания. Так написано недавно изданное по-русски исследование американского историка Н. Дэвис «Возвращение Мартина Герра», так написаны страницы о морозном дне на Сенатской площади в художественном исследовании Н. Эйдельмана, посвященном И. И. Пущину, страницы о Нечаеве в романе Ю. Давыдова «Две связки писем».

**2. Метафора как прием исследования.** Та же «пунктирная» природа исторического материала неизменно ставит историка перед необходимостью характеризовать целое по весьма ограниченной его части. Считается, что это противоречие можно устраниТЬ, делая такую часть более объемной. Так, в жизни Древнего Рима на первую половину I в. до н. э. приходится культурный переворот, состоявший в переходе от староримской системы ценностей к общеантичной классике, окрашенной в эллинистические тона. Его можно характеризовать на основе сочинений Цицерона. Такая характеристика, однако, будет воспринята и самим исследо-

дователем, и критикой как слишком выборочная, односторонняя и потому недостаточная. Надо расширить круг источников, сделать «пунктир» более частым. Это можно (и нужно) сделать. Число источников можно довести до нескольких десятков. Но ведь людей, втянутых в этот переворот, видевших его на свой лад и раскрывавших определенные его стороны, были тысячи и десятки тысяч, то есть в основе научного построения все равно всегда остается метафора, логически необоснованная, — экстраполяция нескольких частных случаев на целое. В системе категориального знания этим живым многообразием можно было пренебречь и исходить из некоторой усредненно-равнодействующей общей закономерности. Но если жизнь, пережитая нами, направляет наш взгляд на жизнь, пережитую этими тысячами и десятками тысяч римских граждан, и в соответствии с ней строим мы свои исследовательские приемы, то не лучше ли, не естественнее ли, скажем прямо: не честнее ли выбрать одного человека, одну судьбу, одно происшествие, достаточно емкое, чтобы отразить суть времени, и, описавши, разработавши его во всей его жизненности, во всей доступной пластической непосредственности и полностью, представить его как метафорическое выражение сути эпохи? Так одна из самых общих проблем средневековой культуры рассмотрена через отношения Абеляра и Элоизы в работе Л. М. Баткина «Письма Элоизы к Абеляру. Личное чувство и его культурное опосредование» (сборник «Человек и культура». М., 1990), а одна из самых важных переломных эпох ранней Римской империи — через судьбу и облик Нерона в монографии, которую посвятил ему румынский историк Э. Чизек.

**3. Изучение демографического поведения** рассматривается специалистами в данной области как ключевое и сегодня наиболее перспективное направление исторической демографии. Такое положение объясняется не в последнюю очередь тем, что демографическое поведение — это в большой степени сексуальное поведение, сексуальное же поведение связано, с одной стороны, с самыми внутренними, самыми интимными и в этом смысле неповторимо индивидуальными проявлениями личности, а с другой — отражается на общих исторических процессах — стабилизации или дестабилизации семьи, перенаселения, миграций, на нравственных воззрениях и системе ценностей, на характеристических особенностях значительных персонажей, влияя через них на некоторые, подчас ключевые, исторические ситуации. Противоречие между интимным переживанием и объективным ходом истории неустранимо и, естественно, сохраняется и здесь, но между его полюсами устанавливаются те сложные отношения притяжения и отталкивания, которые историку, может быть, и не всегда удается уловить, но которые раскрывают в былых обществах многое, от его предшественников в предыдущих поколениях скрытое. И удачи на этом пути, и подстерегающие здесь опасности хорошо видны на

примере книги принстонского профессора П. Брауна о сексуальном воздержании в поздней античности и раннем христианстве. Вообще создается впечатление, что в Принстоне и в Колумбийском университете в Нью-Йорке складывается определенная группа ученых, весьма успешно работающих в этом направлении (в частности, и над проблемами русской истории XIX века).

4. Устная история непосредственно и сознательно направлена на максимально возможное смягчение обсуждаемого противоречия: запись на магнитную ленту живых рассказов участников событий подчас значительной давности сохраняет живой человеческий компонент исследования даже после сведения и обработки полученных результатов. Возникновение в нашей стране Общества устной истории и его энергичная деятельность (состоялось уже два съезда) объясняется, по-видимому, повсеместным ощущением актуальности и важности проблем, которым посвящены данные заметки<sup>4</sup>.

1991

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. О сущности философской критики... // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет, т. I. М., 1970, с. 387.

<sup>2</sup> Jaspers K. Der philosophische Glaube. München, 1962, S. 47—48. То же признание разомкнутости системы социальных отношений (и, следовательно, неприменимости к ней понятия объективной истины) принадлежит одному из крупнейших феноменологических социологов первого поколения: «Социальная реальность — это общая сумма объектов и явлений этого мира, каким он предстает обыденному сознанию людей, живущих среди других людей и связанных с ними многообразными отношениями взаимодействия» (Schutz A. The Problem of Social Reality. The Hague, 1962, p. 79). Как сводки такого рода признаний могут быть использованы: Новые направления в социологической теории. М., 1978; Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Обзорная информация. Общие проблемы культуры. Выпуск I: «Культура повседневности» в новейших социологических теориях. М., 1988; Бутенко И. А. Социальное познание и мир повседневности. М., 1987. (Цитата из работы А. Шутца дана нами в переводе этого автора.)

<sup>3</sup> Гадамер Х. Г. Что есть ИСТИНА? // Логос, 1991, № 1, с. 30. / Пер. М. А. Кондратьевой, Н. С. Плотникова.

<sup>4</sup> Это впечатление подтверждается и международным интересом: международная конференция по проблеме устной истории состоялась осенью 1993 г. в США.